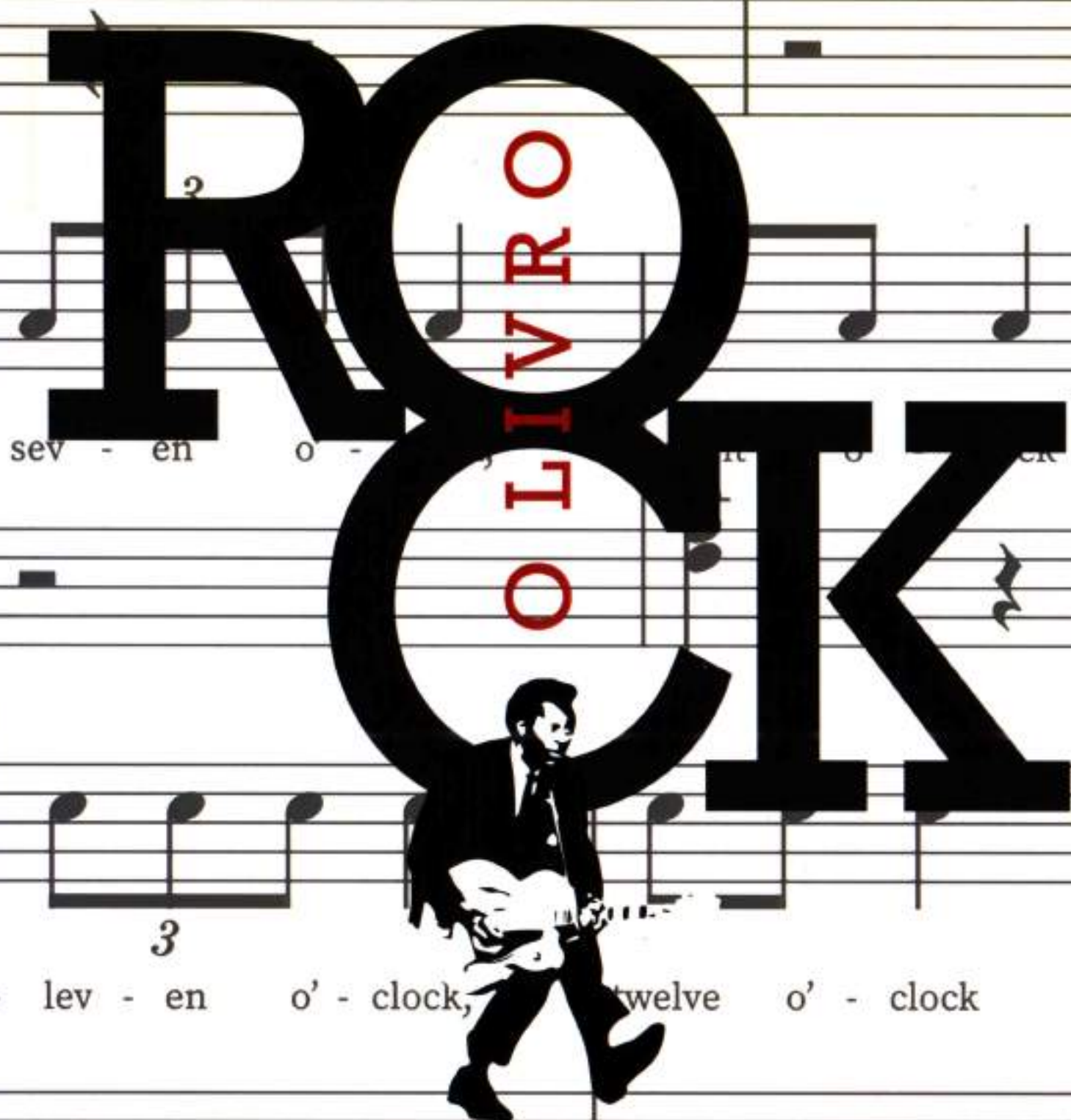


Rita Almico
Valéria Leão Ferenzini
Edson Leão Ferenzini
Fernando Gaudereto Lamas
Luiz Fernando Saraiva
Ricky Goodwin Jr.
ORGANIZADORES

two, three

four o' - clock



HUCITEC EDITORA



São raras as obras na literatura brasileira que buscaram entender realmente o gênero musical/comportamental do rock, com abordagens profundas e análises enciclopédicas. Daí a extrema importância deste compêndio de ensaios escritos por amantes do rock e publicado pela HUCITEC, uma das mais importantes editoras científicas do país. É um livro que leva o rock a sério, mas sem perder o ritmo. Uma obra — como o rock — multifacetada, um caleidoscópio, que a cada movimento ou capítulo apresenta uma imagem diferente, um aspecto específico de uma revolução que transformou nossas vidas. E pode ser lido como um caleidoscópio, abrindo as páginas a esmo, escolhendo os temas que mais interessem ao leitor. Ou pode ser lido de forma linear, percorrendo a(s) história(s) do rock. Pode-se ler trechos enquanto se ouve as playlists sugeridas pelos autores de cada tema. Aliás, pode nem ser lido: a capa é tão bonita e o livro é tão vistoso que pode ser deixado sobre uma mesa para impressionar os amigos. Mas quem mergulhar nessas páginas encharcadas de música conhecerá mais sobre o mundo das últimas décadas.

Ricky Goodwin Jr.

ck, four o' - clock

eight o' - clock

twelve o' - clock rock,

ROCK

O LIVRO

Coleção
ALÉM DA LETRA

DIREÇÃO DE
Rafael Senra

Rita Almico
Valéria Leão Ferenzini
Edson Leão Ferenzini
Fernando Gaudereto Lamas
Luiz Fernando Saraiva
Ricky Goodwin Jr.

ORGANIZADORES

ROCK

O LIVRO

HUCITEC EDITORA

© Direitos autorais, 2022,
da organização de,
de Rita Almico, Valéria Leão Ferenzini, Edson Leão Ferenzini,
Fernando Gaudereto Lamas, Luiz Fernando Saraiva
& Ricky Goodwin Jr.
© Direitos de publicação reservados por
Hucitec Editora Ltda.
Rua Dona Inácia Uchoa, 209, 04110-020 – São Paulo, SP
Telefone (55 11 3892-7772)
huciteceditora.com.br
Depósito Legal efetuado.

BACKSTAGE

Direção editorial: MARIANA NADA
Produção editorial: KATIA REIS
Assessoria editorial: MARIANA TERRA
Circulação: ELVIO TEZZA
Preparação e Revisão: TIAGO FERRO, DANIEL A. SARAIVA, RICKY GOODWIN JR.
Revisão do inglês: RICKY GOODWIN JR.
Diagramação: LUIZ FERNANDO SARAIVA, RAFAEL SENRA, KATIA REIS
Pesquisa Iconográfica: ALICE ALMICO
Projeto gráfico de capa: OCTAVIO AKAGAO

*A Hucitec Editora agradece (imensamente) aos mais de 50 "viajantes"
que abraçaram esta ideia e a tornaram possível. Valeu!
Yeah! Porque hoje vai ter rock & roll baby!*

CIP-Brasil. Catalogação na Publicação
Sindicato Nacional dos Editores de Livros, RJ

R586
Rock : o livro / organização Rita Almico ... [et al.]. - 1. ed. - São Paulo : Hucitec,
2022.

474 p. ; 29,7 cm

Inclui índice

ISBN 978-85-8404-286-9

1. Rock - História e crítica. 2. Rock - Aspectos sociais - História. I. Almico, Rita.

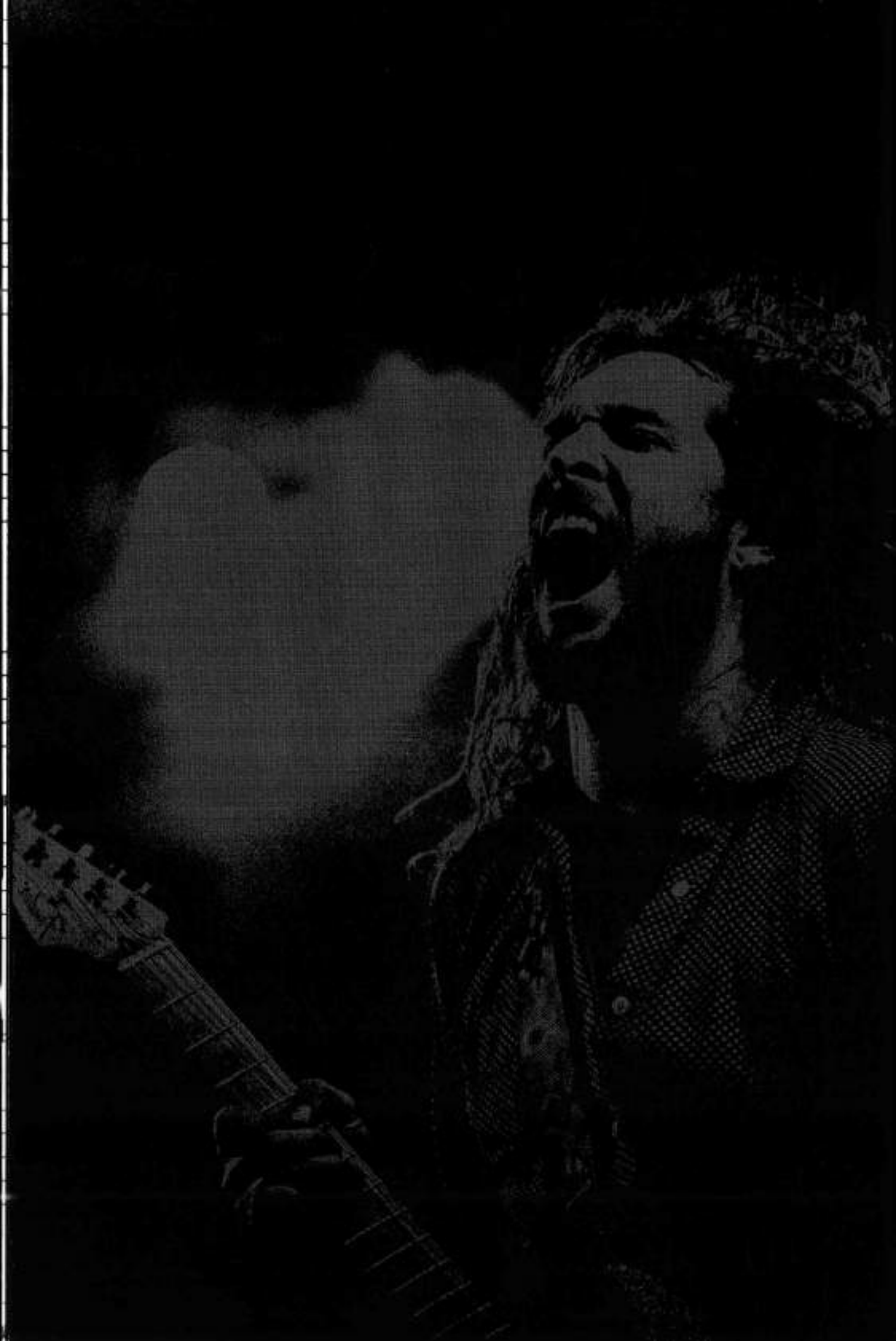
22-79363

CDD: 782.4216609

CDU: 78.067.26(09)

Meri Gleice Rodrigues de Souza - Bibliotecária - CRB-7/6439

Este livro é dedicado às mais de 682 mil pessoas
que não tiveram a mesma chance que nós,
de sairmos melhor desta pandemia do que entramos



SETLIST

11 MEDLEY, Nossas noites de domingo

SINGLE

21 O rock antes do rock

Ayrton Mugnaini Jr.

ALBUM 1 – VIDA (OU MORTE)

28 Rock e a invenção da juventude

Gisele Cristina Luiz

41 Rock e envelhecimento

Ivar Brandi

50 Rock e morte

Ramon Mapa

ALBUM 2 – IDENTIDADES E SEXUALIDADES

62 Rock e racismo

Chico Castro Jr.

79 Rock e feminismo

Carolina Votto

93 Rock e sexualidade

Maria Izabel Sá e Ferreira de Souza, Pérola Maria Goldfeder Borges de Castro

ALBUM 3 – REFERÊNCIAS CULTURAIS

Rock e geração beat 109

Valéria Leão Ferenzini

Rock e contracultura 127

Bruno Tuler Perrone

Rock e folk 137

Edson Leão Ferenzini

ALBUM 4 – ENTRE O SAGRADO E O PROFANO

Rock e drogas 154

Antônio Reis de Sá Jr.

Rock e psicodelia 164

Veet Vivarta

Rock e mística 186

Eduardo Guerreiro B. Losso

Rock e satanismo 198

Luiz Eduardo Simões de Souza

ALBUM 5 – MATERIAL GIRLS AND BOYS

Rock e grana 214

Rita Almico, Fernando Gaudereto Lamas, Luiz Fernando Saraiva

Rock e publicidade 229

Filipe Sette

Rock e a indústria de instrumentos 237

Maurício Luiz Bertola

ALBUM 6 – WE ARE THE WORLD

Rock e outras tradições musicais 248

Edson Leão Ferenzini

Rock e Brasil 270

Antônio Carlos Miguel

ALBUM 7 – O SOM E AS FÚRIAS

Rock e virtuose 284

Alexandre H. Paes

Rock e efeitos 294

Marcos Falcão

308 Rock e rádio

Luiz Antônio Mello

315 Rock e videocliques

Marco Antônio Lemos Miguel

ALBUM 8 – O MURO (ACORDES DISSONANTES)

328 Rock de direita

Glauber M. Florindo, Ramon Mapa

343 Rock de esquerda

Luis Gustavo Mandarano

ALBUM 9 – OUTRAS LINGUAGENS

358 Rock e literatura

Rafael Senra

367 Rock e cinema

Luiz Couceiro

376 Rock e quadrinhos

Ricky Goodwin Jr.

398 Rock e capas

Antônio Carlos Barbosa Caldas

412 Rock e moda

Valéria Leão Ferenzini

ALBUM 10 – AND PARTY EVERY DAY

436 Rock e festivais

André Grillo

447 Rock e lugares

Fernanda Quintão

ONE MORE SONG

456 No meu quarto ou na cidade: o Rock nunca errou...

Rosa Martins, Sávio Guimarães

460 The Band

463 Sample

471 Créditos

MEDLEY

Nossas noites de domingo

*And no one showed us to the land
And no one knows the where's or whys
But something stirs and something tries
And starts to climb towards the light*

(Roger Waters, 1971)

Luiz Fernando é amigo do Edson, que é irmão da Valéria, que é amiga do Fernando, que é amigo da Rita. Quadrilha formada (ou quase). Os espaços para curtir o bom e velho rock & roll em Juiz de Fora, cidade onde moravam, eram múltiplos, pois apesar das invasões sertanejas e do axé, o gênero dominante nos bares e nas casas noturnas ainda era o rock. As conversas nas mesas ou em pé nos bares eram bem variadas e animadas, mas música era o tema predominante — incluindo rock, por óbvio —, servindo de fundo musical para nossas bebedeiras.

Um assunto recorrente era a ideia, vaga e solta, de escrevermos algo sobre rock. Nunca acontecia! Sempre tínhamos um artigo, uma dissertação, uma tese, aulas, provas, trabalho, *shows*, filhos, crises etc. para resolver antes. A solidão da pandemia fez a ideia tomar corpo. Primeiro uma reunião, que começou a materializar um livro, que partiu de uma discussão se progressivo ou punk seria a tônica e acabou no formato que apresentamos a vocês. Era final de outubro de 2020.

Um livro sobre rock? Uma história do rock? Uma crônica sobre o rock? De onde viemos? Para onde iremos? Muitas perguntas e uma certeza: uma editora (Mariana Nada da HUCITEC) topou bancar a maluquice com a gente — entrou pra quadrilha. O grupo inicial de amigos ganhou Mariana de presente e *Rock: o livro* ganhou vida própria. Definir temas, forma, autores, tudo o que pretendíamos passou a ser o nosso programa nos domingos à noite, em saborosas reuniões *on-line*. Os convites aos autores trouxeram muitos novos amigos, que trouxeram mais amigos (jornalistas, professores, músicos, amantes do rock em geral) e os domingos ficaram mais animados, com mais gente nas reuniões, que passaram a variar também nos dias da semana. Ali, mesmo distantes, embora aproximados pela imagem na tela do computador, bebíamos, fumávamos, debatíamos muita coisa, indo e voltando ao objetivo maior, ou seja, lançar um livro temático sobre rock. Texto para o grande público, temas variados, os convites continuavam acontecendo. James, amigo dos tempos dos corredores da universidade, sugeriu: “pô, meu irmão vai amar participar desse projeto”. E quem era o irmão? Para nossa honra e satisfação absurda, era ninguém menos do que Ricky Goodwin Jr. (ele mesmo!). E daí o projeto dos amigos ganhou outro patamar. Ricky trouxe, além da bagagem enorme e sua autoridade sobre rock, seus amigos — e nós ganhamos mais e mais *experts*. As reuniões rolavam ora com mais, ora com menos autores, sempre pra explicar o que nós sete queríamos. Entre os autores surgiu alguém que, além de conhecer à beça sobre rock, começou a se interessar e participar da confecção do livro; Rafael Senra, mais um para ajudar a carregar o piano com sofisticação. Um auxílio luxuoso.

Enquanto isso, para facilitar nossa comunicação, formamos um grupo de “Zap”. É bem mais que isso, algo muito maior do que mensagens entre pessoas. Pra alguns, um espaço de trocas, pra outros aprendizado puro, mas pra todos, um ganho nos debates sobre rock. E *Rock: o livro* ia ficando cada vez maior, não só no tamanho mas também na abrangência. Da ideia original dos cinco amigos, mais amigos chegaram ao longo do tempo e essa empreitada seguiu de uma maneira bastante inovadora (sem falsa modéstia mesmo), apresentando o rock em suas múltiplas facetas, como um estilo de vida, uma música, uma moda, uma experiência espiritual, sensitiva, e tudo o mais que pudermos proporcionar aos leitores. Depois de litros de cerveja, vinho, água, café, destilados, cigarros, trocas, brigas, carinho, amizade e trabalho (muuuuitttttoooo trabalho) está pronto.

ACM, irmão de Veet, que conhecia LAM, que conhecia Ayrton, que Chico conhecia. Carolina, companheira de Antônio, que conhecia Ivar, que é amigo do Marcos, que conhece Alexandre, que é amigo da Gisele, que conhece Luiz Gustavo. Marco é amigo do Cacá, que conheceu Filipe e Bertola, que é amigo do Luiz Eduardo, que é amigo do Couceiro, que conhecia Pérola, que é sobrinha da Iza. Bruno, conhecia Ramon, amigo do Glauber, que conheceu Rafael, que conhecia Eduardo. Fernanda é amiga do Sávio, que é amigo da Rosa, que conheceu André. Os autores, de diferentes partes do país, entraram em sintonia com o grupo de (des)organizadores do livro. O resultado não poderia ser melhor. Entramos de cabeça no trabalho e desejamos que você, leitor, roqueiro ou não, se delicie com os textos. A ordem que apresentamos no *setlist* é só uma sugestão. Leia como quiser, na ordem que quiser, o que quiser, onde quiser. Ouça as músicas sugeridas pelos autores em suas *playlists*, interaja conosco. Viva a quadrilha! Viva o rock!!!

Rita Almico
Valéria Leão Ferezini
Edson Leão Ferezini
Fernando Gaudereto Lamas
Luiz Fernando Saraiva
Ricky Goodwin Jr.



OUR TOUR

Na realização deste livro foram escritas — descontando sumário, créditos e referências — cerca de 195.189 palavras. Dessas, a mais citada, como não poderia deixar de ser, foi **rock** como campeã absoluta com 1.593 ocorrências, o que diferencia do **rock & roll**, grafado 251 vezes. Os estilos decorrentes/concorrentes/divergentes do rock apareceram menos, mas significativas vezes. Assim, termos como **punk** (252), **folk** (183), **pop** (121), **blues** (110), **jazz** (92), **progressivo** (63), **heavy metal** (54), **soul** (44), **country** (30), **grunge** (28), **hard** (24), **samba** (20), **MPB** (17), **gospel** e **gótico** (10 vezes cada) mostram bem a diversidade de estilos com que o rock (e o livro) dialogam.

O grupo mais citado, para zero surpresa de alguns, foi **The Beatles** que aparece 132 vezes, seguido por **Rolling Stones** (64), **Pink Floyd** (59), **Sex Pistols** (29), **Led Zeppelin** (26), **Kiss** (23), **Nirvana** (21), **Queen** e **Ramones** (19 cada), **The Clash** e **Yardbirds** (18), **Cream** (17), **Jefferson Airplane** e **The Doors** (15), **U2** (12), **Genesis**, **Metallica** e **Deep Purple** empatam com a **Legião Urbana**, os **Paralamas do Sucesso** e o **Barão Vermelho** (11). **Mutantes**, **Rage against the Machine**, **Secos & Molhados** e **Sepultura** fecham as bandas com pelo menos 10 ocorrências diretas ao longo do texto.

Dos artistas, escritores, poetas e loucos vemos que a ordem se altera um pouco, pois **Elvis Presley** apareceu 110 vezes, seguido por **Bob Dylan** (84) e **John Lennon** (63). O “não” roqueiro, mas sem o qual o rock não seria o mesmo, **Jack Kerouac** apareceu em 62 ocasiões, seguido pelo também escritor **William S. Burroughs** (57). Seguiram-se **Roger Waters** (56), **David Bowie** (55), o poeta **Allen Ginsberg** (53) à frente de **Jimi Hendrix**

(52). **Little Richard** (44) e **Chuck Berry** (30) vêm em seguida e **Patti Smith** empata com o brazuca **Raul Seixas** (28), **George Harrison** (27). **Eric Clapton** e **Rita Lee** (26), **Paul McCartney** e **Lobão** (24), **Janis Joplin** (23), **Cazuza** (20), **Jim Morrison** (19), **David Byrne** (18), **Roberto Carlos** e **Mick Jagger** (16) e **Keith Richards** (15). No maior engarrafamento de citações, **Bill Haley**, **Jimmy Page**, **Jeff Beck**, **Carlos Santana**, **Pete Townshend** e **Tom Zé** apareceram 14 vezes cada.

Essa “hierarquia” de menções não esconde também as centenas de outras bandas, autores, músicos abordados e, principalmente, a diversidade dos assuntos com que os capítulos tratam. Entre os tópicos mais debatidos vemos que **Cultura**, com suas inúmeras variações (**contracultura**, **subcultura**, **multicultural** etc.), aparecem 479 vezes, seguido por **Sexualidade**, (180 vezes), **Política** e variantes (157), **Drogas** (91), **Racismo** (54) e por aí nosso livro vai.

Para chegarmos nesse resultado, passaram-se mais de 650 dias desde o encontro inicial, em outubro de 2020, quando ainda não tínhamos vacina (aliás, o termo **pandemia** aparece 30 vezes no livro). Foram mais ou menos 587 horas de reunião entre os organizadores, editores, autores, em muitos dos 187 finais de semana. Mais de 2 mil e-mails trocados, mais de mil imagens tentadas (das 181 que ficaram para ilustrar o livro). Impossível calcular o quanto se consumiu de bebidas, cigarros, tinta de impressoras e *gigabytes*, mas o resultado final vocês podem avaliar.

Se quiserem conferir os dados, é só ler e se divertir!

Rock alé

Preparamos com muito carinho este livro e as diversas percepções que o rock pode trazer. Assim, sugerimos que os capítulos podem ser melhor degustados com as *playlists* e outras informações que cada autor(a) pensou para você. Aponte o seu celular para o QR code ao lado ou acesse a página do livro. Esperamos que curta a viagem!

n do livro



<https://lojahucitec.com.br/rock-o-livro/>



SINGLE

**E ANTES DO
ROCK?**



Bill Haley, City Theater, Amsterdam, 1º de setembro de 1956, foto de Ben van Meerendonk

ROCK ANTES DO ROCK

Ayrton Mugnaini Jr.

*Nada há de novo debaixo do sol.
Há alguma coisa de que se possa dizer:
Vê, isto é novo? Já foi nos séculos
passados, que foram antes de nós*
(Eclesiastes, 1:9-10)



Bill Haley e seus Cometas em um show em Essen, Alemanha, 1958, acervo de Joachin Fröhlich

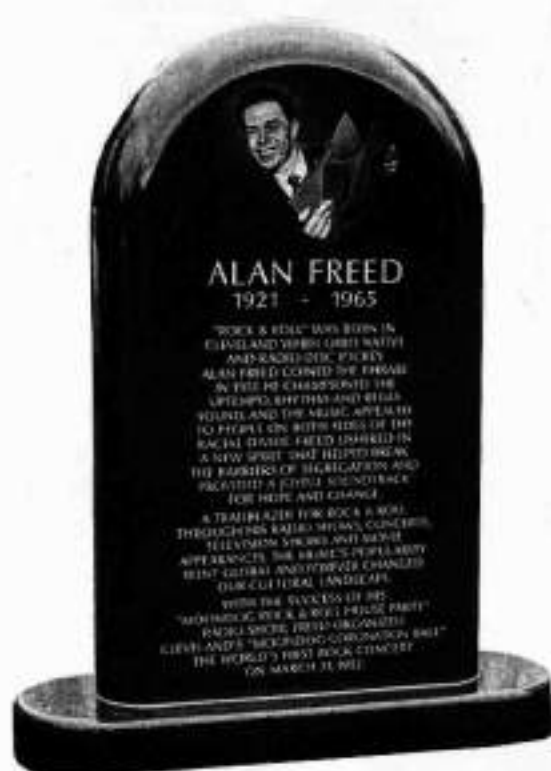
É verdade que a chamada Era do Rock começou precisamente em 9 de julho de 1955, quando a gravação de *Rock around the clock* com Bill Haley chegou ao primeiro lugar da parada de sucessos da *Billboard*, a mais importante publicação dedicada à indústria do entretenimento; assim, a maioria da população dos EUA e, por tabela, o mundo ficaram sabendo da existência do rock.

Também é verdade que o rock & roll ganhou esse nome por cortesia do DJ estadunidense Alan Freed (1922-1965), que promovia programas de rádio e bailes de rock & roll desde 1952, adotando o nome rock and roll parties por volta de 1955.

Mas o rock, como música e como movimento cultural e de comportamento, é uma das melhores demonstrações de duas belas frases.

Primeira delas: se uma pedra se parte ao meio após levar cem marteladas, o mérito não cabe somente à centésima martelada, mas também às outras 99. Pois bem, o sucesso de *Rock around the clock* em 1955 foi a centésima martelada. O disco havia saído em 1954, tendo sucesso apenas razoável, só pegando fogo para valer quando os autores da música deram um jeito para que a gravação entrasse no filme *Blackboard jungle* (filmado por Richard Brooks a partir do romance homônimo de Evan Hunter e exibido no Brasil com o título proto-tarantinesco *Sementes de violência*), ainda que somente durante os créditos iniciais, mas foi o suficiente. E a gravação de Haley nem é a original: quem lançou a música foi um certo Sonny Dae & His Knights em 1952. Os fãs de música country devem ter se divertido: experimente comparar a gravação de Haley com *Move it on over*, sucesso de Hank Williams de 1947. Além de a melodia

ser praticamente a mesma, a gravação de Hank já tem quase todos os elementos geralmente reconhecidos como características do rock & roll: melodia simples porém eficiente com escalas em harmonia inspiradas no blues, solos instrumentais ríspidos, velozes e/ou expressivos, vocal agressivo e/ou sensual, bateria bem marcada e contra-baixo e guitarras (e/ou violões) pulsantes (A marcação característica da bateria, acentuando o segundo e o quarto tempos, já usada no jazz e mais tarde no rhythm & blues, é o único detalhe ausente de *Move it on over* — mas, reparando bem, é um detalhe também ausente nos primeiros discos de Elvis Presley, que nem bateria tinham).



Sepultura de Alan Freed em Lake View Cemetery, Seattle

Segunda bela frase: o rock, a exemplo do Sol, das montanhas e dos cachorros, é mais uma de tantas coisas que já existiam antes de o ser humano lhe dar esses nomes. Afinal, nenhuma grande invenção pode ser

atribuída a uma pessoa só, e música a gente descobre, não inventa. Há muitas e muitas gravações de jazz, blues, country e foxtrote (nome genérico para toda música pop dançante em 4/4) que podem ser consideradas rock ou pelo menos proto-rock. A própria *Rock around the clock* foi lançada como um foxtrote, pois os rótulos rock & roll e rock, embora já existentes para designar coisas diversas (explicaremos adiante), só começaram a ser usados para esse tipo de música mais tarde, graças ao já citado Alan Freed. O próprio rock foi tido no começo não como um ritmo ou estilo, e sim como uma das muitas danças agitadas e malucas para o foxtrote que vinham surgindo desde os anos 1920, como shimmy, charleston, yam e jitterbug, irmãs mais velhas do twist, hully-gully, bump e hustle. E muitos fãs de jazz dos anos 1910 a 1930 reagiram ao rock dizendo: "Mas qual é a novidade?" (até tocar instrumentos de cordas nas costas, coisa associada a guitarristas de rock como Jimi Hendrix, já era façanha comum de tocadores de banjo em bandas de dixieland antes de Hendrix ter nascido) Por falar em jazz, *In the mood*, um dos maiores sucessos da big band de Glenn Miller, também é rock & roll *avant la lettre* — e lançado em 1939, bem antes de *Rock around the clock*.

Pois é, de "novo" o rock & roll só tinha o nome — e o próprio nome de "novo" não tinha muito. Para começar, a expressão rock & roll já havia marcado presença nas paradas de sucesso vinte anos antes de Bill Haley, em 1934, com um foxtrote bem animado de Richard Whiting, incluído na trilha do filme *Transatlantic Merry-Go-Round* (no Brasil, *Folias transatlânticas*) e gravado pelo trio vocal Boswell Sisters. No contexto do filme, "rock and roll", literalmente "balançar e rolar", refere-se a barcos e navios

sobre as águas. A expressão "rock and roll" tinha também um significado bem diferente e muito menos aceitável pela indústria cultural da época. Sim, é isso mesmo que você pensou. Com a palavra o musicólogo Guy B. Johnson, num estudo sobre o duplo sentido das letras de blues publicado no *Journal of Abnormal and Social Psychology* em 1927: "A maioria das expressões de blues relativas ao ato sexual são cantadas do ponto de vista da mulher, e se referem principalmente à qualidade dos movimentos feitos pelo macho durante o coito." As expressões citadas por Johnson incluem *my man rocks me with a steady roll* ("meu homem me balança com um rolar constante"), título de um dos primeiros blues a fazer sucesso, composto por J. Berni Barbour e lançada em 1922 pela cantora Trixie Smith (1895-1942).

O rock, como o carnaval, é "invenção do Diabo que Deus abençoou". Os pesquisadores de folclore, John e seu filho Alan Lomax descobriram, no mesmo ano de 1934, um grupo negro cantando uma canção religiosa afro-estadunidense — sim, um gospel — intitulada *Run old Jeremiah*, de ritmo enérgico e melodia e letras possesas: "Oh my Lord/Well, well, well/I've gotta rock/You gotta rock/Wah wah ho". Não é à toa que muitos roqueiros afirmam que o gospel cantado em andamento rápido passa por rock & roll.

O rock é o resultado do cruzamento de vários outros gêneros nativos dos EUA, como o jazz, folk, country, blues e gospel (estes dois descendentes dos antigos cantos dos escravos) —, ou de origem estrangeira, como a rumba, canção mexicana, canção italiana, calipso, música erudita de autores como Beethoven, Grieg e Debussy e até nossos samba e baião (que fizeram sucesso

mundial no fim dos anos 1940), não esquecendo o rhythm & blues, ou seja, o blues mais dançante, com o ritmo mais marcado, para muita gente um quase-sinônimo ou mesmo sinônimo de rock. E Bill Haley volta à conversa com outro disco: "Isto não é bem rhythm & blues, não é bem música caipira (*hillbilly*), não é bem música comercial (Tin Pan Alley), não é bem nada para o qual haja uma definição normal. É uma espécie de música sacudida, chacoalhada e rolante ["shaking, rattling and rolling", trocadilho com o título de um dos primeiros sucessos do rock, *Shake, rattle and roll*] que balança muita gente, chacoalha outros e rola o tempo todo. Seja o que for, é alegre e garantida para animar qualquer festa, e é ritmada e dançante". Assim, diz parte do texto da contracapa de "Live it up!", primeiro LP de Bill Haley lançado na Inglaterra, em 1955. O disco traz a palavra rock nos títulos e letras de algumas faixas: *Real rock drive*, *Rock the joint*, *Rockin' chair on the moon*. Talvez a característica mais marcante (sem trocadilho) e evidente do rock & roll seja a batida rítmica, geralmente com o segundo e quarto tempo acentuados — já usada no jazz desde os anos 1920 — e chamada pelos estadunidenses de *beat* (batida); daí os pré-hippies, cujas predileções incluíam música de ritmo fortemente acentuado como o jazz de vanguarda e a música cubana, terem sido rotulados de *beatniks* (gozação com o sufixo russo "nik" de Sputnik, o primeiro satélite artificial, lançado pelos soviéticos em 1957), além de seu coletivo ter entrado para a história como "beat generation". O texto (não assinado) da contracapa de um LP dos anos 1950 dos pioneiros do rhythm & blues Roy Brown e Wynonie Harris diz: "Roy Brown e Wynonie Harris, ambos famosos por seus

gritos de blues e canto de jazz (*blues shouting and jazz singing*), são dos pouquíssimos que não conseguem deixar de colocar um "beat" em tudo que cantam. Seja *spiritual*, sentimental ou blues... o *beat* ainda continua predominante. Os nomes são incontáveis: *rock blues*, *shouting blues*, *big beat blues*... mas todos se resumem a uma só coisa, um *beat* pesado, execução forte e letras gritantes. Muito a propósito, um dos grandes sucessos do pianista e cantor Fats Domino chamou-se *The big beat* (1957). E a indústria cultural estadunidense, necessitando de um referencial que atraísse público para os Beatles — grupo cujo nome é, por sinal, um trocadilho com *beat* —, deu o subtítulo *electrifying big-beat performances* ao segundo LP ianque do grupo ("The Beatles' second album").

Além do ritmo do rock ainda sem esse nome, já tínhamos também a imagem visual do que viria a ser o primeiro estereótipo da imagem do roqueiro, geralmente de camiseta, calça jeans, jaqueta de couro e topete (garotas se contentavam com vestidos ou camisas e calças compridas, algumas usando cabelo bem curto), rebelde e até independente, graças ao cinema, especialmente filmes estrelados por Marlon Brando (1924-2004) e James Dean (1931-1955) — inclusive, Elvis Presley, ao estreiar no mundo do cinema, foi chamado de "um Marlon Brando com violão". E com o estouro da natalidade do pós-guerra — sim, a primeira geração "boomer" —, em meados dos anos 1950 a população de adolescentes havia crescido como nunca, ou seja, o rock & roll tinha enorme público ávido de gastar mesada ou salário em *milk-shakes* ou cerveja, hambúrgueres, violões ou guitarras baratas e compactos de rock & roll. Por sinal, o rock é o equivalente musical

do lenço de papel, café solúvel, camiseta, hambúrguer, barra de chocolate, filmes de Hollywood, o próprio idioma inglês e tantos outros itens de uso prático e imediato criados ou popularizados pelos EUA, que desde a Primeira Guerra Mundial vinham impondo seu estilo de viver e pensar a todo o mundo, fazendo tal como os antigos romanos, reciclando tudo o que encontravam para melhor se infiltrarem e exercerem o imperialismo que herdaram dos ingleses, mas desta vez se impondo menos por armas que por ideias e políticas de boa vizinhança. Por falar nisso, o casal havaiano Kanui & Lula não só ajudou muito a divulgar a música de sua terra, como antecipou o *rockabilly* nervoso de Elvis em sua *Oua Oua*, de outubro de 1933, bem antes de Elvis ter nascido.

Não faltam roqueiros que mandaram ver em outro ritmo que já fazia sucesso antes de quase todos eles terem nascido: Marc Bolan & T. Rex com *I love to boogie*, os Beach Boys com *Boogie woodie*, o Led Zeppelin com *Boogie mama*, Chuck Berry com *Guitar boogie*, Bill Haley com *Rock-a-beatin' boogie* e sucessos da disco-music como *Boogie oogie oogie*, *Get up and boogie*, *I'm your boogie man* e *Boogie wonderland*... Isso mesmo, é o velho e sempre bom *boogie-woogie*, variação dançante do blues de 12 compassos surgida nos anos 1910 e adotada com muito sucesso pelo jazz nas duas décadas seguintes; nos anos 1960 a palavra *boogie* se tornou sinônimo de música dançante com muito balanço de *rhythm & blues*.

Ah, tudo isso só se refere ao rock mais básico e dançante, alguém pode comentar. Mas boa parte do rock mais elaborado e aventureiro tem influências de outros gêneros precursores, como a música concreta, lançada em 1948 por artistas como Pierre

Schaeffer, e a música eletrônica, surgida logo que o ser humano conseguiu suficiente intimidade com nossos amigos elétrons, a partir dos anos 1910; muitas obras destes gêneros, como *Study for whirlgigs* de Schaeffer, passam por rock de vanguarda. E Deus salve a Rainha Elizabeth, neste caso, a primeira: foi em sua época (1558-1603) que compositores ingleses como John Dowland lançaram as raízes do Britpop, com muitas de suas canções utilizando no cravo ou no alaúde acordes simples de tônica e quinta — os mesmos *power chords* que ajudariam a fazer a glória do Who, Kinks, Black Sabbath e toda a gente artista do power-pop e do heavy metal —, enquanto seus procedimentos melódicos e harmônicos anteciparam grandes compositores do rock inglês como Paul McCartney, Ray Davies e Pete Townshend.

Pessoas como Robert Johnson, Sister Rosetta Tharpe, Arthur Crudup, Louis Jordan e Joe Turner tinham estilos tão próximos do que se chamaria rock que podem ser consideradas roqueiras antes do tempo ou, no mínimo, proto-roqueiras. E, se o rock é postura de coragem, determinação e descompromisso, podemos dizer que artistas como Beethoven e nossos Noel Rosa e Adoniran Barbosa eram roqueiros em espírito.

Por falar em Brasil, ele também teve seu rock antes do rock, com muitos sambas e foxtrotes bastante influenciados pelo jazz e pelo rhythm & blues, raízes do rock brasileiro e do samba-rock. Alguns exemplos são *Na baixa do sapateiro* de Ary Barroso na interpretação dos Anjos do Inferno, *Boogie-woogie na favela* (de Denis Brean e Oswaldo Guilherme), *Boogie-woogie do rato* (mais uma de Denis Brean, lançada em 1947 e regravação por roqueiros como Edy Star e os Novos Baianos), *Dizem que sou um*

mau rapaz (de Custódio Mesquita), o fox-boogie *Cooking with glass* (de Aloysio de Oliveira com o letrista estadunidense Ray Gilbert, gravado por Carmen Miranda e o Bando da Lua em 1948) e *Neurastênico*, do guitarrista Alberto Borges de Barros, o Betinho (1918-2000), lançada em 1954 e regravação ou citada por vários artistas na era do rock, incluindo os Youngsters e Rita Lee, e *Adeus, América*, de Haroldo Barbosa e Geraldo Jacques, lançada em 1948 pelo grupo vocal Os Cariocas, cuja letra diz “chega de hots/foxtrotes”, sendo “hot” o jazz mais frenético e animado — e muita gente boa que ouviu essa gravação após o começo da Era do Rock jura que a letra diz “chega de rocks”. E o samba instrumental *Edinho no choro*, lançado em 1945 por seu autor, o violonista Pereira Filho, é belo antepassado do rock instrumental brasileiro; o timbre do amplificador saturado e a pegada precisa e agressiva de Pereira Filho ajudam muito.

Enfim, o rock & roll foi bem recebido ao chegar porque ele, simplesmente, já existia e já estava entre nós...



Carmen Miranda e Cesar Romero
no filme *Aconteceu em Havana*, 1941



ALBUM 1

**ROCK E VIDA
(OU MORTE)**

O ROCK E A INVENÇÃO DA JUVENTUDE

Gisele Cristina Luiz

*Forever young, forever young,
May you stay forever young*
(*Forever Young*, Bob Dylan)

A té a primeira metade do século XX, a idade adulta era a mais valorizada em relação aos outros grupos etários, como o das crianças e dos idosos. A partir da segunda metade do século XX, cada vez mais se percebe o desejo de se prolongar a juventude, e o jovem cada vez mais é percebido como um sujeito ativo em relação ao consumo. As questões relacionadas à música e ao estilo comportamental normalmente estão presentes no dia a dia dos jovens, e isso se torna muito claro, principalmente quando se trata de jovens que estão inseridos em um meio onde a roupa, os acessórios, e até mesmo o comportamento é pautado por suas predileções musicais. Juntamente com o surgimento do rock & roll, aparece também um novo estilo lançando mão não somente de uma nova sonoridade, mas também de uma comunicação visual, por meio de roupas, corte de cabelo, maquiagem e maneira de se portar diante da sociedade; o ideal de rebeldia e de quebra com os padrões vigentes fascinaram a juventude. Ao adotar determinado estilo de vida, o jovem também constrói elos de pertença a um grupo, bem como fronteiras simbólicas que o distingue

Woodstock,
16 de agosto de 1969,
foto de James M.
Shelley



dos demais grupos. A partir dessa premissa podemos entender que essa é uma afirmação que se aplica aos jovens que constituem o público de rock & roll desde o seu surgimento até hoje.

Afinal, como surge a juventude e qual sua relação com esse tal de rock & roll?

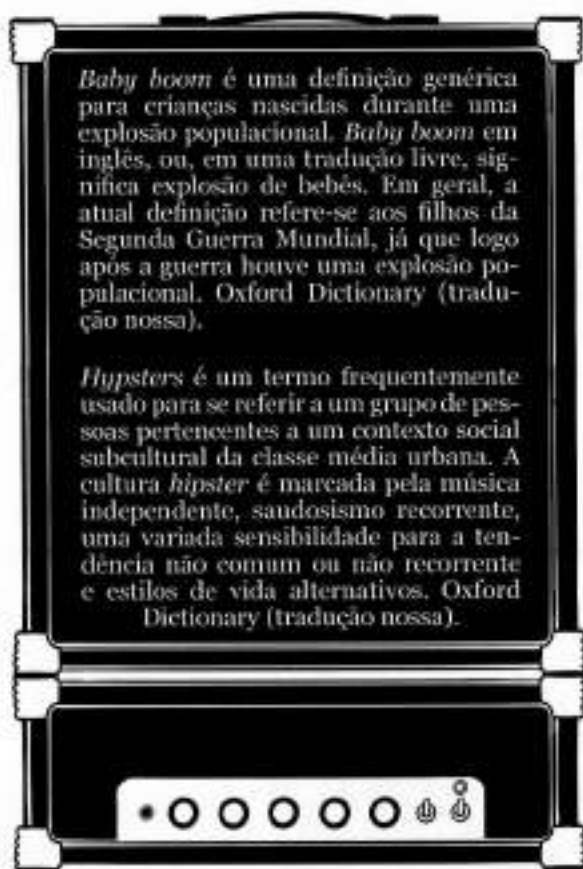
Para que se tornasse possível o desenvolvimento deste capítulo, entendo que antes de tudo é necessário compreender como se originou o conceito de juventude. A juventude como tal surge com a participação de uma série de instituições que são fundamentais para legitimá-la: a família, a escola, o exército e o local de trabalho. Apenas no meio do século XX é que se tornou totalmente consolidada, devido a uma série de fatores: as políticas de bem-estar social, a crise de autoridade patriarcal, a expansão dos espaços de consumo juvenis, o prolongamento da escolaridade, o alcance dos meios de comunicação de massa e a moral do consumidor mais relaxado e descolado. Os jovens passaram a ser o grupo social mais presente nas diversas atividades sociais, tais como consumidores de música, cinema, moda, frequentadores de bares, casas noturnas e *shows*. Os espaços públicos, as festas, os *shoppings*, a música, a dança, o corpo e o visual passaram a ser entendidos como mediadores que articulam grupos que se agregam para o lazer e ao mesmo tempo elaboram uma postura diante do mundo.

O rock & roll trouxe um novo ideal de vida para esses jovens, ao mostrar um lado menos careta de se viver e que de alguma forma poderia os distinguir das ou-

tras faixas etárias por meio de seu comportamento inovador e antes de mais nada contestador. Elvis Presley e Chuck Berry se tornaram referências com suas performances dançantes e inovadoras. Bob Dylan misturava rock & roll, folk e country; representava um ideal de liberdade e juventude, com canções como *Forever young*. Mais à frente, os Beatles se tornaram uma das bandas mais famosas de todos os tempos e os jovens se viram envolvidos na beatlemania. Me lembro da primeira vez que ouvi The Doors; naquele momento descobri uma música que me fazia questionar quem eu era e qual meu propósito no mundo. Não eram apenas canções, era um despertar para a literatura, assim como para a filosofia e para a música. Ouvindo as canções, literalmente abri as portas da percepção para uma nova forma de ver o mundo e acredito que assim como eu, muitos jovens ficaram excitados e motivados pelo rock & roll. A partir dessa experiência sonora, senti a necessidade de encontrar pares, entender como aquele som era feito e como seria a sensação de ir a um *show* e escutar rock & roll ao vivo. O lazer tornou-se mais um aspecto da cultura de massas ou da cultura de mercado, fazendo parte das instituições da sociedade de consumo. As juventudes tiveram grande participação nesse processo como agentes de criação e fomento dessa esfera na arte-cultura, nos lazeres de sociabilidade. Acredito que essas manifestações subculturais que envolvem o público jovem e que surgiram a partir dos anos 1950 só se tornaram possíveis devido às mudanças sociais e culturais pelas quais a sociedade passou.

Nos anos 1960, os jovens são tomados por um novo movimento que era pautado por ideias de propagação da paz e do amor

em um período de guerras. A população americana cresceu e esse fenômeno ficou conhecido como *baby boom*. Entre os anos de 1946 e 1964, o número de estudantes nos Estados Unidos duplicou. Nos cafés e clubes de jazz, os jovens simpatizantes dessa nova forma de pensar e agir, mais politizados, questionadores do sistema e revolucionários se juntavam para conversar e declamar poesia. Frequentemente a expressão "I'm hip" era utilizada e eles diziam que o seu modo de se expressar era *hip*, e havia ainda quem os chamasse de *hipsters*.



A expressão desenvolveu-se até chegar a hippies. O movimento hippie foi composto por uma juventude que recusava as injustiças e desigualdades da sociedade americana. O movimento adotava um modo de

vida comunitário, tendendo a uma espécie de socialismo-anarquista ou estilo de vida nômade, sempre buscando um maior contato com a natureza. Negavam o nacionalismo e combatiam a Guerra Fria e a Guerra do Vietnã, bem como todas as demais guerras. O estilo deu abertura para religiões como o budismo, o hinduísmo e para as religiões das culturas nativas norte-americanas, que estavam em desacordo com os valores tradicionais da classe média americana e das economias capitalistas e que pregavam justamente estilos de vida opostos aos tradicionais. Os hippies eram contra o patriarcalismo, o militarismo, o poder governamental, as corporações industriais, a massificação, o capitalismo e o autoritarismo.

Considero aqui o fato de que há diversos modos de ser jovem em nossa sociedade e, portanto, não há apenas um critério único que possa dar conta dessa diversidade de situações, até mesmo por que o próprio conceito de juventude não está limitado a uma faixa etária — e pode assim ser entendido como um "espírito" juvenil — está diretamente ligado a forma como o indivíduo escolhe viver e se perceber no meio no qual está inserido. Eu mesma espero nunca "envelhecer" no sentido literal da palavra, desejo alimentar a alma de forma jovial até o meu último suspiro.

Alguns diziam que era só uma fase, mas com o passar do tempo, percebo que é muito mais forte, o rock & roll nos move a um estilo de vida. A juventude é uma categoria social, isto é, nessa perspectiva é vista como uma concepção, representação ou criação simbólica, fabricada por outros grupos sociais ou pelos próprios indivíduos tidos como jovens, para significar uma série de comportamentos e atitudes a eles atribuídos.



May you stay forever young, grafite Conrad Garner, 2010

O mundo já não era o mesmo

A segunda metade do século XX inaugurou uma nova era de desenvolvimento científico, tecnológico e político. Após a Segunda Guerra Mundial, o mundo passou por significativas transformações. A classe média ganhou poder numa sociedade massificada, o sistema econômico buscou uma distribuição de renda mais igualitária. As políticas de bem-estar social e pleno emprego do pós-guerra foram uma resposta adequada a uma situação política em que o sistema capitalista se encontrava extremamente fragilizado na Europa ocidental. A cultura ocidental atravessou uma fase muito inovadora em campos distintos como o da música, das artes plásticas, da arquitetura e da literatura.

O número de jovens que ingressavam nas universidades também aumentou consideravelmente, tanto na Europa quanto na América. Podemos analisar as causas e as consequências da ampliação do ensino universitário e a reformulação do perfil dos estudantes. Primeiramente, o mercado mais industrializado exigiu mão de obra especializada, o que gerou uma demanda muito grande às universidades. Nesse momento, o ensino tornou-se obrigatório e gratuito em muitos países, pois representava uma forma de inculcar valores e uma nova disciplina através da escola, numa altura em que os meios de comunicação social eram veículos de uma cultura de massas, transmissores de modelos de vida e de ideologias. A partir do maior tempo de escolarização, os jovens começaram a se organizar e a reivindicar um papel dentro da sociedade. O acesso ao mundo universitário era

a forma mais segura de ascender socialmente para os jovens da classe média. A carreira tecnocrática era vista com desdém e esses jovens desejavam possibilidades alternativas. A partir de então, ocorreu a formação de uma grande população instruída e reivindicativa, que buscava refletir sobre as questões sociais e comportamentais até então instituídas, e a tendência política predominante entre os estudantes era a de esquerda radical, basicamente o socialismo marxista. Em maio de 1968, estudantes reuniram-se na França para exigir uma reforma no sistema. E na América o movimento *flower power* vinha crescendo e ganhando força, embalado por artistas de rock & roll como Jimi Hendrix, Big Brother & Holding Company, Janis Joplin, Jefferson Airplane, The Doors, The Grateful Dead, The Byrds, The Animals, The Mamas & The Papas, The Velvet Underground, Pink Floyd entre muitos outros.

Embora a juventude estivesse prosperando materialmente, os mais conservadores desqualificavam os seus padrões de comportamento. Alguns filmes como o de Nicholas Ray, *Juventude transviada*, lançado no ano de 1955, ajudaram a disseminar imagens estereotipadas de rebeldia ou delinquência juvenil. O jovem, nesse viés, poderia ser entendido como vítima da sociedade ou como o jovem desviante que ameaça e deve ser banido ou eliminado em nome da moral, dos bons costumes e da ordem. Essa imagem extremamente estereotipada do jovem rebelde e fã de rock & roll colou, e durante as décadas seguintes, o público jovem do estilo assim foi entendido pela sociedade. Muito se deve ao fato de estarem contestando os valores vigentes e de buscarem, através do rock & roll, uma nova identidade. Não estavam satisfeitos com a

forma como as coisas caminhavam, e contestaram a política, os padrões religiosos, tudo que estava ligado às tradições e a forma patriarcal estabelecida até então. Logo, não foi uma novidade que de alguma forma viria a incomodar os mais conservadores, e as gerações das décadas seguintes herdaram essa capacidade crítica. Aliás, o público de rock & roll herdou esse estereótipo, que em alguns momentos até soou coerente com a vontade desses jovens que preferiam serem vistos como rebeldes por não concordarem com os padrões vigentes.

É preciso pensar também no impacto que essa mudança no comportamento dos jovens causou à sociedade. Talvez a palavra "crise" expresse uma série de mudanças que estariam ocorrendo em vários aspectos da vida social contemporânea, que marcariam um momento de dúvida, de incerteza quanto aos rumos para os quais apontariam o desenvolvimento de vários processos. As fronteiras da sociedade foram sendo redefinidas, o seu contorno moral foi aos poucos ressignificado juntamente com as suas relações fundamentais. A juventude foi lançada não simplesmente como agente consciente de uma mudança, mas como deliberadamente algo que iria empurrar a sociedade para a própria mudança.

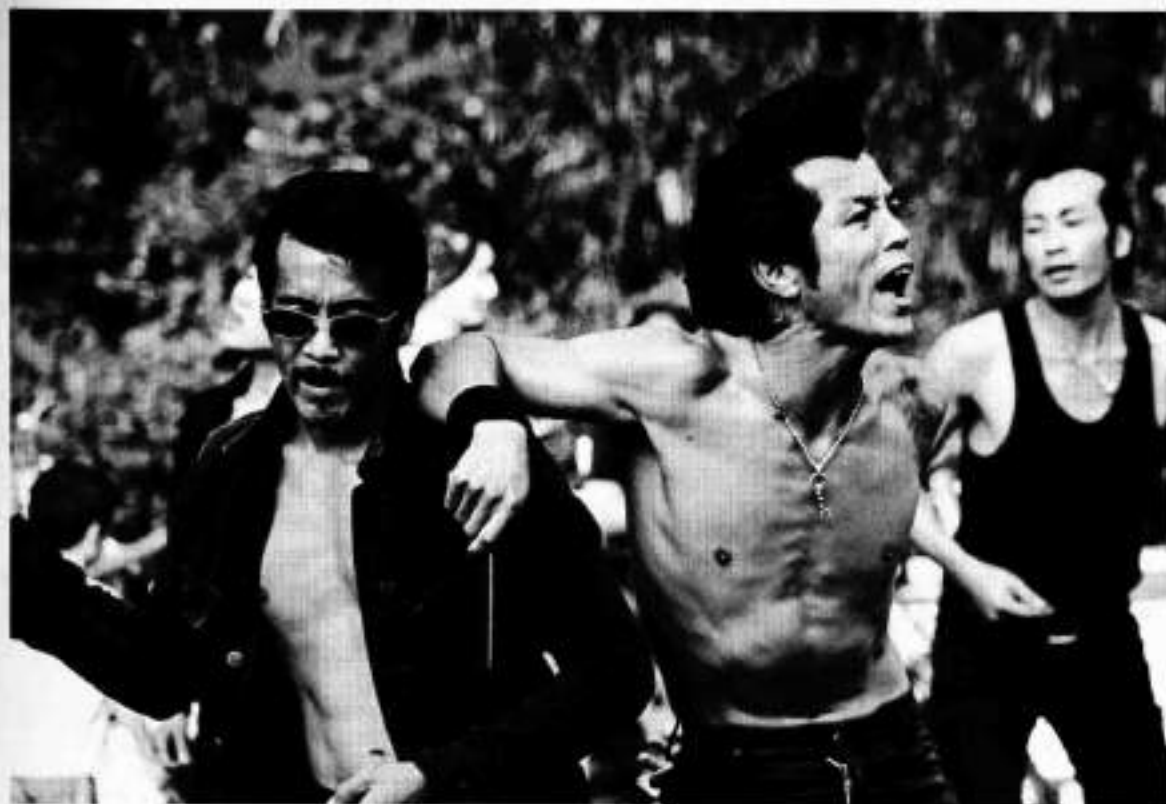
O que mudou na cultura a partir do surgimento da juventude e do rock & roll?

O surgimento do termo "cultura juvenil" foi a grande novidade do pós-guerra. Os jovens tornaram-se criadores das suas próprias expressões com o intuito de mostrar à sociedade e ao mundo a importância dos

seus valores e da sua cultura no processo de transformação da realidade vigente. A partir disso, ocorre o desenvolvimento de músicas, lazer e moda com apelo voltado para esse grupo de pessoas. A indústria sabiamente se apropriou desse novo nicho. A cultura juvenil pode se apresentar por meio de um conjunto de particularidades culturais dos jovens que se distanciam do modo de vida dominante, mas sem permitir que se desprendam dele. Ao mesmo tempo em que eram inspirados por seus ídolos do rock & roll a buscar um novo estilo de vida e uma nova forma de comportamento den-

des que a paixão pelo rock & roll trouxe para a vida de muitos de nós e que se faz viva em nossa memória devido a importância que esse estilo foi capaz de motivar.

Mas ao mesmo tempo, o público jovem fã de rock & roll continua a se renovar, e isso se deve ao fato de que o estilo se reinventou ao longo das décadas, principalmente no decorrer dos anos 80, passando por diversas sub vertentes, vindo de um rock & roll clássico e passando pelo rock psicodélico, progressivo, hard rock, punk rock, new wave, glam rock, grunge, heavy metal, thrash metal, death metal, black



Rockabilly Gang of Harajuku, Japão, 2008

tro da sociedade, mais livre, rompendo preconceitos e simultaneamente deixando uma marca de uma identidade juvenil. Quem não se recorda da emoção de adquirir o primeiro vinil, fita cassete ou CD? E a sensação de vestir a primeira camisa de banda? Assistir ao primeiro *show*? Essas foram possibilida-

metal, doom metal, power metal e mais recentemente, já nos anos 90, com o new metal. São muitas sub vertentes que buscam dar conta de atrair e agradar ao público, mesmo que muitos não tenham vivenciado os primórdios do estilo, mas têm acesso a todo esse conteúdo através das plataformas

digitais e do contato com materiais lançados na época.

Para analisar a construção de um estilo, são úteis dois conceitos de semiótica: a modificação de objetos produzidos ou utilizados por outros grupos sociais e a homologia ou integração desses objetos em um novo universo estilístico que os vincula a uma identidade de grupo. Para a criação de um estilo, são necessárias a utilização e a seleção conscientes de um conjunto de traços com um princípio de ordenação no qual exista a intenção de diferenciação. No caso da música, por exemplo, é muito comum a apropriação de itens já existentes em outros contextos, que são ressignificados a fim de se criar um novo estilo. O rock & roll é um ótimo exemplo disso, sendo um gênero de música híbrido, em que é possível identificar elementos da música negra e ao mesmo tempo elementos europeus. Esses pioneiros do rock & roll forjaram uma fusão de estilos; levando-se em consideração que foi através da influência do jazz e do blues que o rock buscou inspiração para sua criação. Essas culturas juvenis adquirem significado e valor em pequenos grupos em situações locais específicas que formam microculturas.

Os objetos e artefatos culturais adotados para a criação do estilo devem possuir a possibilidade de refletir os valores particulares e as preocupações do grupo. Esses objetos e artefatos são submetidos a uma bricolagem, sendo aí ressignificados, no intuito de ganharem conotação de oposição a outro código cultural. Nesse sentido, desenvolve-se uma cultura juvenil que se comunica a despeito das distinções sociais e geográficas. Essa cultura comporta elementos de questões originadas pela condição etária e geracional, fazendo sentido para diversos grupos,

mesmo sendo produzido por um grupo socialmente localizado. Esse foi um dos fatores que contribuiu para que jovens do mundo inteiro se identificassem com o rock & roll.



As culturas juvenis podem ser analisadas a partir de duas perspectivas: das condições sociais e das imagens culturais. As condições sociais são construídas com materiais provenientes das identidades geracionais, de gênero, classe, etnia e território. Já as imagens culturais são traduzidas em estilos, que são organizações com atividades e valores que produzem e organizam uma identidade de grupo, como linguagem, música, estética, produções ou atividades culturais que se concentram geralmente no lazer.

Entendamos o surgimento da contracultura, conceito utilizado para designar uma série de práticas e movimentos culturais juvenis nas décadas de 1950 e principalmente 1960 nos Estados Unidos e também adotado em outros lugares do mundo, como aqui no Brasil. São esses movimentos que servirão como base para movimentos posteriores, como foi o caso do rock & roll e suas segmentações. A contracultura é uma reação a uma sociedade tradicional e opresso-

ra, sendo praticada e reivindicada pelos jovens que fugiam da padronização da cultura do Ocidente após a Segunda Guerra Mundial. O termo contracultura foi identificado durante muito tempo no senso comum com a ideia de transgressão; no entanto, reforçando o estereótipo do jovem rebelde, buscamos aqui outra ótica da produção e ação cultural desses jovens diante da sociedade.

Os movimentos de contracultura são fenômenos que abrangem também o universo de subculturas, e tiveram como primeiro expositor a geração *beat*. Os *beatniks* eram jovens que contestavam o consumismo e o otimismo do pós-guerra norte-americano. Dentre os nomes que se destacaram no movimento estão os autores literários Jack Kerouac, William S. Burroughs e Aldous Huxley, o poeta Allen Ginsberg, e o editor Lawrence Ferlinghetti. Além deles, diretamente envolvidos no movimento, podemos apontar músicos e bandas como os Beatles, Janis Joplin, Bob Dylan e Pink Floyd, que foram fortemente influenciados pela filosofia *beat*.



Beatniks é um termo criado pelos *mass media* para catalogar um movimento contracultural que surgiu nos anos 50 na literatura, que se proclamava contra o materialismo. Com o objetivo de se expressarem livremente e contarem sua visão do mundo e suas histórias, os escritores começaram a produzir desenfreadamente, muitas vezes movidos a drogas, álcool, sexo livre e jazz. Oxford Dictionary (tradução nossa).

No momento em que os movimentos contraculturais estavam no ápice, a indús-

tria cultural usou dos ideais da própria contracultura para veicular, pelos meios de comunicação em massa, reivindicações, estilos de vestir, a fim de vender uma imagem específica do jovem, acabando assim por padronizar a própria contracultura. Ironicamente, a indústria conseguiu, com suas artimanhas, absorver esse movimento de contracultura e o rock & roll se tornou mais um de seus produtos, embora ainda existam vertentes que resistem às influências ditadas pelo mercado, como é o caso do grupo que buscou uma ruptura dos discursos conservadores, dando início a uma cultura marginal, que também ficou conhecida como *underground*. A palavra "underground", traduzida para o português como "subterrâneo", é usada para designar uma cultura que foge dos padrões normais e mais conhecidos pela sociedade. Ainda nos dias atuais, o termo é muito usado pelo público que resiste em ceder à apropriação cultural que ocorreu, buscando, de alguma forma, diferenciar o que seria um rock & roll clássico e original daquela cultura de massa absorveu e produziu posteriormente.

Os movimentos de contracultura representam mais que uma forma de entender a desilusão da juventude diante do mundo que viviam; a contracultura se transformou em um instrumento a favor da construção de uma nova sociedade. Essa visão se estendeu com o passar das décadas, uma vez que esse público rock & roll envelheceu e também foi se renovando, de modo que não me permite, nos dias atuais, resumir a juventude a uma fase da vida, ou seja, à idade, pois está ligada diretamente às práticas sociais do indivíduo. Na sociedade contemporânea, o poder do jovem extrapolou os limites etários ao criar

novas formas de viver e atuar na sociedade da qual faz parte.

No caso da cultura jovem, podemos entendê-la como uma forma de subcultura ou de formação de nichos. Subculturas, portanto, tomam forma em torno de atividades distintas e dizem respeito a grupos focais, ou seja, grupos de jovens com afinidades e preferências estilísticas em comum, como é o caso dos *headbangers*, público fiel ao estilo metal que surge nos fins dos anos 1970, ou os punks, que também mantêm características muito específicas. Algumas subculturas aparecem apenas em momentos históricos particulares, elas se tornam visíveis, identificáveis e rotuladas, comandam o palco das atenções do público por um tempo, e posteriormente desaparecem ou são difundidas até perderem o seu caráter distintivo, como ocorreu com os hippies e com os punks. No entanto, apesar dessas diferenças, é importante ressaltar que como subculturas, elas continuam a existir e a conviver com a cultura mais inclusiva das classes das quais resultam.

Um novo mercado é criado para atender às subculturas juvenis

O final da década de 1960 também se define pela consolidação de um mercado amplo e diversificado de bens culturais,

incluindo os jovens de setores populares. Nessa época, no território brasileiro, houve o estabelecimento do sistema de crédito, na reforma financeira de 1968, e isso facilitou a compra de eletrodomésticos como a televisão, os toca-discos e gravadores, conforme relata Helena Wendel Abramo. A inserção dos jovens como uma massa com poder aquisitivo e com força social para consumir os produtos culturais levou à constituição de um grande mercado voltado para uma cultura jovem. Não podemos afirmar se infelizmente ou felizmente, pois deve-se analisar os prós e contras, os meios de consumo abraçaram totalmente esse novo público consumidor. O que era para ser irreverente e questionador foi absorvido pela indústria e tornou-se legal ser diferente e o diferente tornou-se um tanto quanto comum com o passar dos anos.

Em relação ao lazer, esses grupos encontram ocasiões e lugares muito propícios para suas práticas distintas em relação às empreendidas pelos adultos. Hollywood logo entrou na onda jovem, lançando filmes direcionados a esse público. Entre eles, *The wild one* (1953) [*O selvagem*], de Laslo Benedek e *Rebel without a cause* [*Juventude transviada*] (1955), de Nicholas Ray, revelaram Marlon Brando e James Dean interpretando jovens em conflito com a geração de seus pais. Obviamente, era fácil para um jovem criado em uma sociedade repressora



se identificar com esses personagens, assim como o rock & roll, a rebeldia estava na moda.

Entendo que a juventude da classe trabalhadora precisava de dinheiro para gastar com bens expressivos, objetos e atividades no mercado de consumo, mas ao mesmo tempo, nem o dinheiro nem o mercado poderiam ditar completamente o que esses jovens deveriam utilizar. Mais importantes foram os aspectos da vida em grupo que esses objetos passaram a refletir, expressar e ressoar. É esse efeito recíproco, entre as coisas que um grupo utiliza e as perspectivas e atividades que estruturam e definem o seu uso, que é o princípio gerador da criação estilística. Os jovens passaram a escutar rock & roll por causa do seu significado simbólico. Em muitas situações, os jovens utilizam o estilo como um dos principais elementos para a criação de uma identidade visual de grupo com características comuns, expressando sua identidade por meio de signos.

Uma vez que os bens de consumo são pensados como um sistema simbólico, isso abre a possibilidade para, de alguma forma, ler a própria sociedade por meio do padrão formado entre os bens consumidos. A expressão "estilo de vida", no âmbito da cultura de consumo contemporânea, conota individualidade, autoexpressão e uma consciência de si estilizada. O rock & roll representa a chegada de um poderoso candidato à conquista da imaginação do público. As pessoas tornaram-se livres para escolher o que preferiam. A televisão abriu caminho para essa transformação por meio da divulgação e popularização da imagem do e de festivais como o de Woodstock, ao reforçar a identificação com esses novos grupos, que pensavam e agiam de forma inovadora, com

base em suas atitudes e seus comportamentos que passaram a ser referências.

A música, a roupa e a imagem corporal assumem uma importância particular para os jovens, por vários fatores. Um deles é que a preocupação com a própria imagem ganha um significado muito particular nesse momento da vida, motivado pela transformação recente do próprio corpo, e com a atenção exagerada que o jovem acaba voltando para si mesmo, talvez por ser uma fase de descoberta e construção de uma identidade perante o mundo. Mas também houve quem entendesse que a função dos jovens na formação das subculturas era expressar e solucionar contradições sociais ocultas e não resolvidas na cultura dos pais. Para o jovem, pertencer a um grupo pode significar a aceitação e a admiração de seus pares. A aceitação poderá resultar numa forma de autoafirmação diante do grupo e também na elevação da autoestima e em um reforço para o consumo de moda não apenas como algo material, mas como um mecanismo simbólico de status e respeito diante de outras pessoas.

Um aspecto relevante e que fez parte de todo esse processo foi o crescimento dos meios de comunicação de massa. O produto mais característico dessas mudanças foi a chegada do consumidor jovem. Esse fato foi fundamental para que o rock & roll fosse difundido e caísse no gosto da juventude. O termo "cultura juvenil" apropria a situação dos jovens em termos quase exclusivamente da manipulação comercial e da publicidade. Os jovens passaram à esfera de consumidores e a partir disso, podemos entender o tamanho da importância que o rock & roll pode alcançar, com jovens sedentos por discos, *shows*, roupas, produtos diversos com a marca de suas bandas

favoritas. Uma das bandas que mais utilizou a propaganda e o consumo foi o Kiss. A banda alcançou sucesso na década de 1970, quando todo esse processo de consumo de massa já estava consolidado em meio ao público roqueiro. Lançaram absolutamente tudo que se pode imaginar ao longo da carreira, produtos nada convencionais como urna funerária, sombrinha de praia, fraldas descartáveis e preservativos, uma diversidade de produtos vinculados à imagem da banda.

Como se constrói uma identidade?

Para dar corpo a esse processo, que de certo modo também está relacionado à construção da identidade do indivíduo, observamos as possibilidades emergentes no campo da música, que poderá se apresentar como instrumento de individualização das pessoas, não continuação da distância social. Institucionalizando o efêmero, diversificando o leque dos objetos e dos serviços, o terminal da moda multiplicou as ocasiões da escolha individual, obrigando o indivíduo a se informar, a escolher as novidades, a afirmar preferências subjetivas. De fato, para construir uma identidade para o que você é, primeiro torna-se necessário saber quem você não é. Essa identidade visual em muitos casos se mostrará mais importante do que o próprio conteúdo musical. Os signos e os bens simbólicos alcançaram uma posição de destaque dentro do universo juvenil ligado às subculturas que perpassam o rock & roll.

Indivíduos passam a consumir determinado produto pois associam suas identidades aos valores estéticos agregados ao que consomem. Não foi diferente com o rock

& roll, ao perceberem que o estilo musical agradava profundamente aos jovens e que também apresentava forte apelo comercial. A presença da mídia na vida social e cultural dos indivíduos do Ocidente é uma característica que se tornou bastante comum nos nossos tempos. O cinema também obteve seus ganhos com a contracultura. A Warner Bros comprou os direitos de exibição do festival de Woodstock, em 1969, e o vendeu como uma amostra dos ideais da contracultura. A indústria fonográfica ganhou rios de dinheiro e na moda o estilo serviu como inspiração para vários designers. Os jovens ouvintes do novo estilo demonstram apreço por modos peculiares de se vestir, falar, agir e pensar a sociedade, como um modelo que se convencionou chamar de contracultural, e que conta com ações de resistência e formas de contestação social.

Os jovens mais do que nunca queriam se tornar parecidos com os seus ídolos. Ser um jovem roqueiro era mais do que escutar rock & roll, era vivenciar o estilo, usando roupas e se comportando da maneira como o estilo se apresentava, contestando os padrões vigentes. Jovens do mundo inteiro passaram a sonhar em aprender a tocar um instrumento e a montar uma banda com os amigos da escola ou do bairro. Não era apenas uma questão musical, era também um tipo de comportamento. Por sua estrutura circular, de repetição da base musical, das atitudes corporais, o rock & roll se tornou imediatamente reconhecível, reproduzível e adotado pelo grupo social emergente. Assim, o estilo musical virou uma linguagem própria da juventude, e passou a fazer parte do processo de construção de uma identidade juvenil.

As ideias difundidas pelas manifestações e peculiaridades do estilo musical são

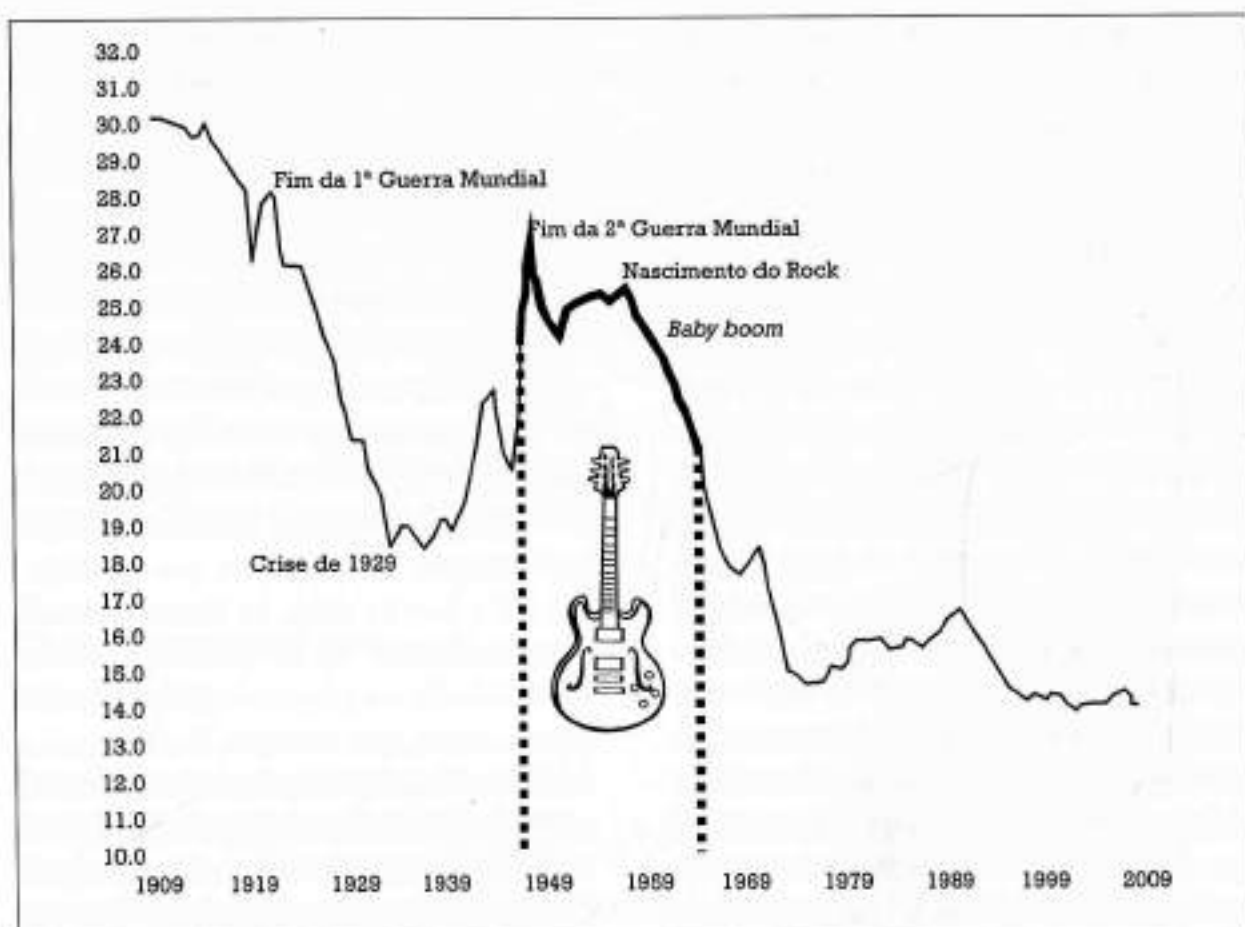
relevantes para o entendimento e a explicação da visão de mundo e de valores dos jovens, passando a assumir, portanto, a forma de um fenômeno social. A juventude dos anos 60 tornou-se a protagonista de uma crise de valores e de um conflito de gerações essencialmente situados sobre o terreno dos comportamentos éticos e culturais. Ídolos como Elvis Presley, Bill Haley e Alan Freed tornaram-se posteriormente ícones da juventude. As bandas passaram a ditar moda e estilo e a influenciar diretamente a construção da identidade das novas gerações. O rock & roll tornou-se a matriz da revolução cultural no sentido mais amplo de uma revolução nos modos e costumes, nos meios de gozar o lazer e nas artes de um modo geral, que formavam cada vez mais o oxigênio respirado por homens e mulheres urbanos; que rejeitavam a ordenação histórica há muito estabelecida das relações humanas em sociedade, uma ordenação que as convenções e proibições sociais expressavam, sancionavam e simbolizavam. Os jovens acreditavam em uma nova postura em busca da construção de um mundo melhor e começaram a mudança ressignificando a própria identidade.

Especificamente no Brasil, o rock & roll passou a ser uma expressão artística jovem na virada dos anos 1950 para os anos 1960, com o impacto causado pela artista Celly Campello, e nesse momento deu-se início ao primeiro estilo de rock & roll nacional, que mais tarde iria ganhar o nome de Jovem Guarda. No princípio, o rock nacional, conhecido na época como "iê-iê-iê", estava baseado em versões em português para sucessos ingleses, italianos e estadunidenses. Por aqui começamos caminhando em pequenos passos, com temas diretamente ligados a questões como relacionamen-

tos, carros, e tantos outros considerados fúteis, presentes também na onda do surf rock californiano. Isso propiciou transformações nos padrões estéticos, culturais e sociais, explorando o mercado do desejo, ligado ao consumismo, considerando o estilo classe média propagado por esses artistas.

No momento em que acontecia o levante juvenil no mundo contra toda forma de autoritarismo e a favor das liberdades individuais, no Brasil na década de 60 ocorreu o golpe civil-militar de 64, que estabeleceu no país uma ditadura que se sustentou até o ano de 1985. Ao longo dos anos, o regime militar foi se tornando cada vez mais fechado e o governo legalizou a prática da censura, por exemplo. Nesse período, artistas e bandas brasileiros driblaram a censura com letras de duplo sentido, metáforas e mensagens subliminares. Várias bandas foram importantes nesse período, pois iam de encontro aos movimentos de contracultura na esfera mundial, além de trazer em sua sonoridade novas formas de se compor música. Como exemplo, podemos citar: A Barca do Sol, Os Mutantes, Secos & Molhados, Raul Seixas, A Bolha, O Som Nosso de Cada Dia, O Terço, Recordando o Vale das Maças, Novos Baianos, e Módulo 1000, que manifestavam o desejo pela liberdade presente na produção artística contracultural do período.

A força jovem e a liberdade assustaram os mais velhos e conservadores, pois quebravam os valores tradicionais e traziam uma nova visão sobre a juventude e a sua relação com a sociedade brasileira. Proclamados como "anos rebeldes", os anos 1960 na verdade podem ser descritos como a década da juventude que explorou ao máximo as ideias de liberdade e autenticidade. O sonho americano não era mais



Taxa de natalidade dos Estados Unidos (nascimentos por 1.000 habitantes). O grande crescimento do número de nascidos entre 1946 e 1964 constitui a geração do Baby boom e será aquela que irá se tornar o público preferencial do rock

suficiente, o consumo em excesso, estimulado no pós-guerra, e o conservadorismo social passaram a ser questionados. Que mundo era esse que proclamava um modelo de felicidade e enviava seus jovens para lutar em uma guerra com a qual não concordavam? Os jovens continuavam procurando novos sons e formas de expressar suas ideologias e seus anseios.

O rock & roll, em paralelo a construção da identidade juvenil, não desempenhou apenas um papel de descontração ou lazer, e sim um meio para expressar os sen-

timentos e buscar uma identidade individual ou grupal, criando assim um estilo de vida. O rock & roll e a juventude caminharam juntos em suas construções. E mesmo nos dias atuais, décadas depois do surgimento do estilo musical, ele ainda é ligado ao espírito juvenil, renovando seu público a cada dia, se adaptando às novas tecnologias e ao mesmo tempo reforçando a paixão daqueles que um dia se entregaram aos seus encantos e que trazem hoje, décadas depois, memórias de um estilo de vida.

ROCK E ENVELHECIMENTO

Ivar Brandi

You're never too old to rock'n'roll

(Ian Anderson, líder da banda Jethro Tull)



Grafito feito no clube L'Unique, localizado em Basileia (Suíça).

Em 1965, a banda inglesa The Who lançou seu primeiro álbum em estúdio, "My Generation". Nos versos da canção de mesmo nome, o vocalista Roger Daltrey afirma: "Hope I die before I get old" ("Espero morrer antes de envelhecer"). Na época, o guitarrista e compositor de *My generation*, Pete Townshend, tinha apenas 22 anos. Mais de 55 anos depois, Roger Daltrey e Pete Townshend continuam vivos e estão próximos de completar oitenta anos de idade. Envelheceram, mas com certeza não envelheceram como pensavam que iriam envelhecer. Após 1965, mudou o rock & roll, mudaram os roqueiros e os fãs de rock, mudou nosso modo de viver e mudou também o envelhecimento. Envelhecer em 2022 certamente não é o mesmo que era em 1965. A compreensão biológica do envelhecimento e o papel social de jovens e idosos mudaram significativamente. A música e o rock como forças de provocação cultural se transformaram exponencialmente. O gênero que movia multidões passou pela era do rádio, dos LPs e CDs, clipes na MTV e chegou à época dos likes no YouTube e dos seguidores no Spotify. O rock mudou e mudará sempre, como qualquer criação humana.

O filósofo e historiador italiano Norberto Bobbio argumenta em *O tempo da memória* a existência de tipos diferentes de velhice. A velhice censitária ou cronológica, associada à data de nascimento, decorrente da ação inexorável do tempo, que não respeita individualidades. Segundo o censo, todos os idosos com oitenta anos de idade, músicos, roqueiros ou não, têm características semelhantes. A velhice burocrática é a velhice dos órgãos oficiais e da legislação, responsável por políticas públicas de atenção aos idosos. A velhice

burocrática determina que os cronologicamente idosos têm direito a atendimento preferencial, prioridades para embarque em aviões e nas campanhas de vacinação. Mas há também a velhice psicológica ou subjetiva, que não tem relação com a velhice cronológica ou burocrática, não respeita normas sociais ou datas de nascimento

Suscita mais pena que compaixão. O velho está naturalmente destinado a ficar para trás, enquanto outros avançam”.

Mas o rock & roll está repleto de exemplos que contradizem Bobbio. Não é necessário esforço algum para lembrarmos de exemplos de vitalidade, agilidade e vigor criativo: Bob Dylan, Mick Jagger,



*Time Jumper de Hartwig Koppdelaney, 2011
Arte digital baseada em fotografia e texturas*

e pode ocorrer em qualquer idade. Bobbio afirmou, aos 85 anos de idade, que “quem louva a velhice nunca a teve diante dos olhos”. Para Bobbio, o tempo dos idosos é o tempo do passado e da memória, o pensamento segue o mesmo ritmo do andar e torna-se cada vez mais lento: “A lentidão do velho é penosa para ele e para os outros.

Keith Richards, Paul McCartney e muitos outros. A geração Woodstock chegou a mais de setenta anos de idade e mais uma vez seus integrantes são protagonistas de mudanças sociais. Se no século XX foram porta-vozes de uma revolução cultural que revolucionou costumes, mudou a juventude e o mundo Ocidental, no XXI são

agentes de uma mudança na participação social dos idosos. Os mesmos que viveram o culto supremo ao hedonismo juvenil vivem atualmente em uma sociedade que reconhece no envelhecimento valores nunca observados, mas, de forma paradoxal, ainda continua celebrando a juventude e condenando o envelhecimento.

Quando o assunto é envelhecimento, vivemos tempos contraditórios. O mundo, e especialmente o Brasil, passaram por significativas mudanças demográficas nas últimas décadas. Nunca envelhecemos tanto; o número de idosos aumenta cada vez mais, a taxa de natalidade é progressivamente menor e consequentemente o número de jovens é também proporcionalmente menor hoje do que há algumas décadas. Basta uma comparação rápida entre os gráficos de distribuição etária de 1965 e de 2020 para notar diferenças evidentes. A "pirâmide populacional" já não é mais uma pirâmide, mas tende a um retângulo, com base semelhante ao ápice.

Segundo estimativas do IBGE, o número de idosos brasileiros com 65 anos ou mais vai crescer a uma média de 2,7% ao ano até 2060; um ritmo superior ao de 0,2% do aumento da população em geral. A velocidade da mudança demográfica brasileira é superior à de outros países que passaram por situação semelhante, como França e Japão. Vivemos ainda o agravante de não estarmos preparados para tais mudanças. Ainda, segundo o mesmo documento, a população brasileira irá aumentar numericamente até 2047. A partir de então, passará a ocorrer uma redução progressiva da população, associado a aumento proporcional de idosos. Os jovens de hoje viverão em um país dominado por idosos. Vale registrar que todas as estimativas populacionais fo-

ram baseadas em estudos realizados antes da pandemia de Covid-19 de 2020-2021 e podem sofrer algumas alterações. Em março de 2021, pela primeira vez na história, o número de mortes superou o de nascimentos no Brasil.

A sociedade está envelhecendo, mas continua a cultuar e celebrar a juventude. Desejamos mais a juventude eterna do que a imortalidade. Em certo ponto, ainda concordamos com The Who, preferimos a morte ao envelhecimento. O culto à juventude se dá na individualidade de cada um, mas também é comunitário e coletivo. Presenciamos o surgimento e o avanço das terapias antienvelhecimento e de centenas de medicamentos e procedimentos que prometem a juventude eterna: medicamentos para melhora da libido e da performance sexual, antioxidantes para proteção da pele e do sistema nervoso, suplementos e treinamentos para melhora do desempenho físico, técnicas que prometem melhor performance cognitiva, procedimentos para harmonização (e desarmonização) facial. A medicina antienvelhecimento lucra com procedimentos e técnicas de eficácia e estética duvidosas. Entretanto, a maior longevidade atual não é decorrente da medicina "anti aging", termo preferido pelos estrategistas de *marketing*, mas consequência de medidas populacionais que incluem mais saneamento básico, tratamento precoce e melhor controle de doenças crônicas, além de vacinação em massa. Mesmo que ainda de alcance limitado no Brasil, são medidas públicas de promoção de saúde que permitem o envelhecimento populacional saudável.

As mudanças demográficas foram acompanhadas por mudanças no vocabulário. Eufemismos como "terceira idade", "melhor idade", "sênior" tentam amenizar

o significado dos adjetivos “velho” ou “idoso”. A ilusão de que mudando a linguagem podemos mudar a realidade. Mais recentemente, testemunhamos o surgimento de termos relacionados ao preconceito etário: etarismo, idadismo ou ageísmo. Em 18 de março de 2021, a Organização Mundial de Saúde (OMS) divulgou o primeiro Relatório Global sobre Ageísmo. Muitas vezes sutil, outras vezes explícito, o preconceito etário manifesta-se em palavras, atitudes, leis e políticas públicas, ou melhor, no Brasil, manifesta-se na ausência de políticas públicas destinadas à população idosa. Nas empresas, instituições e redes sociais, o preconceito é explícito, assim como na indústria musical e de entretenimento.

Em 1965, envelhecer era quase sinônimo de esquecer, tornar-se incapaz ou aumentar o risco de câncer e outras doenças degenerativas. Hoje há diversas intervenções corroboradas pela ciência que nos permitem alcançar a longevidade saudável. Mas esses avanços ainda não são capazes de superar o etarismo.

Em 1968, os Beatles partiram em direção a Rishikesh, na Índia, para uma temporada de imersão na filosofia hinduísta, incluindo práticas de meditação transcendental. Exaustos, ao fim das filmagens de “Magical Mystery Tour”, e após a morte do empresário Brian Epstein, sob influência de George Harrison — o beatle mais afeiçoado pela cultura oriental e pela meditação transcendental — eles decidem passar alguns meses aos pés do Himalaia, no ashram do guru Maharishi Mahesh Yogi, em busca de evolução espiritual. Mas o período às margens do rio Ganges acabou por aumentar a tensão no grupo. Paul e Ringo foram os primeiros a abandonar o ashram e voltar para Londres, John e George per-

sistiram por mais algumas semanas. A viagem dos Beatles à Índia marcou a história da meditação transcendental no Ocidente. Celebridades passaram a falar sobre os benefícios da prática; palavras como “ashram”, “guru”, “transcendental” se tornaram frequentes na mídia, tudo graças aos garotos de Liverpool, os mais poderosos garotos-propaganda da época. Décadas depois, evidências científicas demonstraram que a prática de meditação pode ser importante aliada na promoção do envelhecimento saudável, levando à proteção dos telômeros, extremidades do DNA que reduzem de dimensão de forma progressiva com o passar dos anos. A popularização da meditação no Ocidente foi uma grande contribuição do rock & roll à promoção do envelhecimento saudável. Roqueiros que não se adaptam à meditação com sons de música clássica ou sons de natureza podem silenciar os pensamentos ao som de Black Sabbath, *Fluff* ou de Led Zeppelin, *Bron-yr-aur*.

Entre os avanços das neurociências que contribuíram para melhor compreensão dos mecanismos neurais do envelhecimento e promoção de envelhecimento saudável, está o maior entendimento sobre os mecanismos da neuroplasticidade. Anteriormente associada aos mecanismos de neurodesenvolvimento e aprendizagem na infância e a processos de recuperação após uma lesão do sistema nervoso, atualmente compreendemos a neuroplasticidade como um fenômeno biológico que ocorre durante toda a vida. O cérebro muda com o tempo, o tempo todo. Segundo a neurocientista Gina Rippon, “uma das inovações mais importantes na ciência do cérebro nos últimos trinta anos, mais ou menos, é a compreensão de como ele é plástico ou

moldeável, não só nos primeiros anos de desenvolvimento, mas por toda a nossa vida, refletindo nossas experiências e as coisas que fazemos e, paradoxalmente, as coisas que não fazemos”.

O envelhecimento não está associado necessariamente à redução da performance cerebral. Graças à neuroplasticidade, o cérebro modifica-se continuamente, encontra formas diferentes de realizar a mesma tarefa e demonstra melhora da performance em algumas funções. O processo de envelhecimento neural é extremamente variável e individual. Em relação à capacidade de abstração, idosos tendem a ter melhor desempenho que os mais jovens.



Durante grande parte da história da humanidade, o fruir da experiência musical dependia da presença de músicos, ou da memória do ouvinte e mesmo dos dotes de solfejo de cada um.

As mudanças na forma de reprodução musical foram intensas e muito significativas nos últimos 120 anos. Mesmo um jovem ouvinte já passou por algumas diferentes experiências de hardware e software que mudaram a forma como seu cérebro e sua consciência escutam e recebem os sons. O que o futuro nos aguarda?

Frequentemente associamos sabedoria a indivíduos idosos como os avós, líderes espirituais, escritores e artistas; a sabedo-

ria atribuída aos idosos tem base neurobiológica. De acordo com o neurocientista Daniel Levitin, sabedoria é termo de definição complexa, mas envolve capacidade de uso pragmático do conhecimento, atitudes e comportamento pró-sociais, capacidade de manter a homeostase emocional com tendência a predomínio de emoções positivas, busca de reflexão e autoconhecimento, tolerância, abertura a novas experiências. Idosos tendem a ter mais sabedoria por apresentarem conhecimento associado a experiências prévias, maior capacidade de abstração e analogias e habilidade em reconhecer os pontos mais importantes para resolução de determinado problema.

As pesquisas sobre neuroplasticidade ganharam impulso significativo nos últimos anos. O movimento de “renascença psicodélica”, que busca resgatar o potencial uso terapêutico de substâncias como dietilamida do ácido lisérgico (LSD), psilocibina (o princípio ativo dos cogumelos mágicos), ayahuasca (que contém dimetiltryptamina, DMT), mescalina e MDMA (metilenodioximetanfetamina) tem contribuído de forma significativa para melhor compreensão dos mecanismos da neuroplasticidade, enquanto pesquisas científicas mostram resultados promissores quanto ao potencial uso terapêutico dessas substâncias no tratamento de distúrbios neuropsiquiátricos como depressão e transtorno de estresse pós-traumático. A história dos psicodélicos, desde os primeiros usos terapêuticos logo após a síntese do LSD, até a proibição de seu uso, se confunde com a história do rock e deu origem ao “rock psicodélico”, que inclui bandas como The Beatles, The Who, The Doors, The Jimi Hendrix Experience, Cream, Grateful Dead e, no Brasil, Os Mutantes, Secos & Molhados, Doces

Bárbaros. Segundo Sérgio Dias, que participou da formação original dos Mutantes, "o LSD foi a essência da produção de dois álbuns da banda: «O A e o Z» e «Tudo Foi Feito Pelo Sol». Timothy Leary, psicólogo e maior divulgador do uso de LSD nos EUA, foi professor de Harvard até ser expulso da universidade. Após a expulsão, participou de uma campanha para governador da Califórnia, para a qual John Lennon compôs a música de campanha gravada pelos Beatles, *Come together*. Psicodélicos e neuroplasticidade, mais uma vez na história as atitudes de músicos e roqueiros influenciaram os caminhos da ciência, assim como meditação e envelhecimento.

Jovens de todas as idades e roqueiros cultuam a juventude. A temática de passagem do tempo e envelhecimento é uma constante em músicas de todas as épocas. Paul McCartney era um adolescente com dezesseis anos de idade quando compôs *When I'm 64* e imaginou a senilidade "mending fuses, knitting sweaters, renting cottages and having grandchildren called Vera, Chuck and Dave" ("emendando fusíveis, tricotando suéteres, alugando chalés e tendo netos chamados Vera, Chuck e Dave"). Enquanto Paul reflete sobre o futuro em *When I'm 64*, Bruce Springsteen faz reflexões sobre o peso do passado em *Glory days*, imaginando idosos que vivem de reminiscências, "boring stories of glory days" ("histórias entediadas dos dias de glória"). A banda Ramones expressa o desejo de Peter Pan, os receios quanto ao envelhecimento e o gozo do momento presente na composição de Tom Waits, *I don't want to grow up*: "the only thing to live is for today" ("só vale a pena viver o dia de hoje").

Noel Gallagher compôs o sucesso do Oasis *Live forever*, em 1991, aos 24 anos

de idade, que expressa o desejo de todo jovem de superar os incômodos do dia a dia e apenas voar, transcender e viver para sempre: "gonna live forever / we're gonna live forever".

A passagem do tempo é tema de estudo de filósofos, religiosos e artistas diversos e, como vimos, o rock jamais ficou alheio ao assunto e buscou inspiração em textos antigos. Em 1965, The Byrds lançou um de seus maiores sucessos, totalmente inspirado no Livro de Eclesiastes da Bíblia, um dos livros poéticos do Antigo Testamento, *Turn, turn, turn (To everything there's is a season)*. A letra, que permite interpretações diversas, como qualquer texto bíblico, fala do tempo ideal para cada situação, tudo o que vivemos tem um propósito até alcançarmos a redenção, como prega a fé cristã. Um hino à abnegação e o desapego: "A time to gain, a time to lose / A time to mend, a time to sew / A time for love, a time for hate / A time for peace, I swear it's not too late" ("Tempo de buscar, tempo de perder / Tempo de rasgar, tempo de coser / Tempo de amar, tempo de odiar / Tempo de paz, eu juro que ainda há tempo").

No Brasil, Renato Russo compôs o hino do culto à felicidade instantânea, ao gozo imediato e poetizou a inquietação da juventude em *Tempo perdido*: "temos todo o tempo do mundo [...] sempre em frente não temos tempo a perder". Lançada em 1986, no álbum "Dois" da banda Legião Urbana, não há roqueiro que não se sinta um eterno adolescente ao cantar o último verso: "somos tão jovens".

Roqueiros tendem a viver uma eterna nostalgia, as bandas do passado sempre foram melhores que as atuais: "tudo quanto é velho eles botam pra eu ouvir / e tanta coisa nova jogam fora sem curtir" (*A verdade*

sobre a nostalgia, Raul Seixas). Apesar de associados à juventude, muitos roqueiros fogem ao estereótipo de revolucionários, sendo tradicionais e conservadores como diversos outros idosos, especialmente na análise das bandas contemporâneas (assim como Norberto Bobbio, para quem o tempo dos idosos é o tempo do passado e da memória). A neurociência pode nos auxiliar a compreender essa atitude. Não existe uma idade limite para aquisição de novos gostos musicais, mas na maioria das pessoas ele foi definido na adolescência e geralmente está completamente definido entre dezoito e vinte anos de idade. A maioria das crianças passa a expressar real interesse por música por volta de dez ou doze anos de idade, e o ponto de definição de estilo musical tende a ocorrer na adolescência. É na adolescência que nos abrimos ao mundo e nos permitimos novas experiências. Na idade adulta, passamos a viver a nostalgia do “nosso tempo”, da “nossa música”. Nosso Peter Pan interior nos aprisiona na adolescência e nas primeiras trilhas sonoras que nos empolgaram na juventude. Mas música é magia. Por mais que a neurociência busque explicar os mecanismos neurais associados ao prazer de ouvir a música que nos toca, algo sempre escapará ao racionalismo científico.

Parece contraditório e irônico, mas são os roqueiros referências mundiais em envelhecimento e performance que nos lembram que o tempo não espera por ninguém. Mick Jagger e Keith Richards lançaram, em 1974, *Time waits for no one*, na qual falam sobre o tempo como uma força invencível, capaz de destruir edifícios, nossos corpos e nossos sonhos: “the dreams of the night time will vanish by dawn / and time waits for no one, and it won’t wait for me” (“os sonhos das horas noturnas vão se

dissipar com a aurora / e o tempo espera por ninguém, e não vai esperar por mim”). Roger Waters se dedicou ao tema manifestando preocupação com a passagem do tempo quando estava com 29 anos de idade, em *Time*: “ten years have got behind you / no one told you when to run / you missed the started gun” (“dez anos se amontoaram atrás de você / ninguém te disse quando era pra correr / você perdeu o disparo de partida”). Freddie Mercury também registrou ideias semelhantes na homônima *Time*: “Time waits for nobody / Time waits for no one / For nobody, nobody, nobody” (“O tempo não espera por ninguém / Não há alguém por quem o tempo espera / E não espera por ninguém, ninguém, ninguém”). Aquém e além de nos apresentar a força inexorável do tempo, músicas que nos estimulam ao gozo pleno e intenso do momento presente. *Carpe diem!* Nada mais rock & roll.

Envelhecer não significa decadência, solidão e esquecimento; em muitos casos, envelhecer pode representar transcendência. Segundo a neurociência, o pensamento abstrato aprimora-se com a idade e associa-se ao uso preciso das palavras, à capacidade de criar metáforas, ironia e poesia. David Bowie, autor de *Never get old* (“I’m never ever gonna get old”) (“nunca jamais vou envelhecer”), afirmou: “I think aging is an extraordinary process whereby you become the person you always should’ve been” (“Penso envelhecer é um processo extraordinário pela qual você se torna a pessoa que sempre deveria ter sido”). Contraditório, assim como todos nós.

David Bowie faleceu em 2016, dois dias após completar 69 anos e lançar seu último álbum, “Blackstar”. Sua última apresentação ao vivo ocorreu dez anos an-

tes, em Nova York. David Bowie envelheceu longe dos olhos do público, em privacidade, mas mantendo a capacidade criativa mesmo após o diagnóstico do câncer que causou sua morte. O envelhecer de um roqueiro contempla todas as individualidades possíveis, como todos nós. Honrando sua afirmação, que envelhecer nos permite ser quem deveríamos ter sido, em "Blackstar", Bowie parece brincar com suas músicas que têm duração muito além do convencional e flerta com o jazz em mais uma de suas diferentes faces criativas. Na adolescência, David Bowie aproximou-se do budismo e nos versos de *Blackstar* ele apresenta a ideia de transcendência da alma após a morte: "Something happened on the day he died / Spirit rose a metre then stepped aside / Somebody else took his place, and bravely cried / I'm a blackstar". ("Algo aconteceu no dia em que ele morreu / O espírito se ergueu por um metro depois se afastou de lado / Alguém mais tomou o seu lugar, e bravamente bradou / Sou uma estrela negra"). Metáfora semelhante foi utilizada por Elvis Presley em canção homônima gravada décadas antes: "When a man sees his black star / He knows his time / His time has come" ("Quando um homem vê sua estrela negra / Ele conhece a sua hora / Sabe que a sua hora chegou").

A temática do envelhecimento e passagem do tempo é uma constante na obra de outro ícone, Bob Dylan, que completou oitenta anos em 24 de maio de 2022. Em *False prophet*, Bob Dylan celebra o *carpe diem*: "I'm the enemy of the unlived meaningless life" ("sou inimigo da vida não-vivida e sem sentido"). Em *My back pages*, Dylan parece flertar com a ideia de Bowie, ao associar envelhecimento à sabedoria e à transcendência. Com o passar dos anos,

nos tornamos mais sábios e até mesmo, paradoxalmente, mais jovens: "I was so much older then" ("eu era muito mais velho então"); ideia semelhante à apresentada em *Like a Rolling Stone*, aprendemos com os erros do passado. A ideia de olhar para o passado com sabedoria é novamente apresentada em *Every grain of sand*: "Don't have the inclination to look back on any mistake / Like Cain, I now behold this chain of events that I must break / In the fury of the moment I can see the master's hand / In every leaf that trembles, in every grain of sand" ("Não tenho inclinação por remoer os erros da minha vida / Como Cain, contemplo agora essa corrente de eventos partida / Na fúria do momento vejo do mestre a mão / Em cada folha que treme, em cada areia o grão").

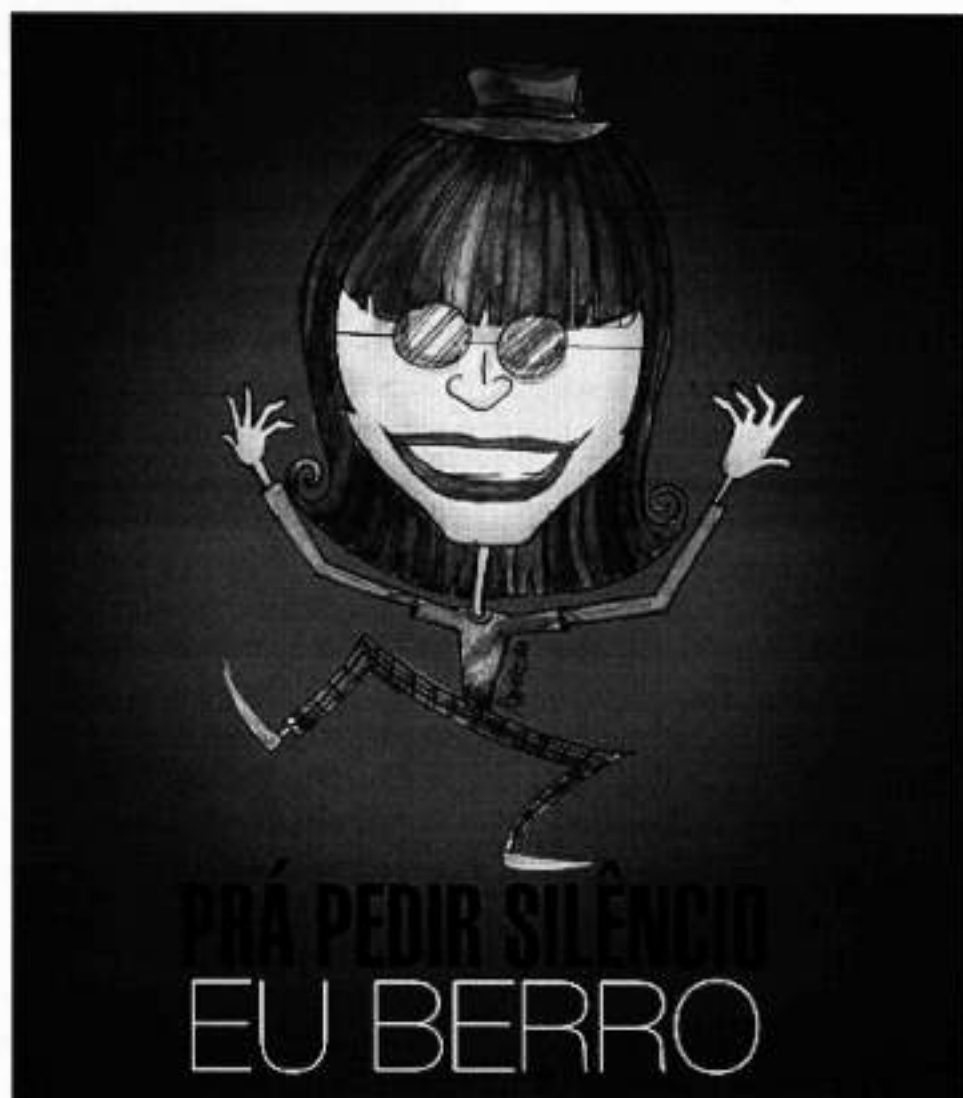
Vivemos na sociedade do espetáculo e da performance, mas ainda estranhemos roqueiros idosos que fazem grandes espetáculos com performances empolgantes e contagiantes. Nosso etarismo muitas vezes atua de forma sorrateira, ou mesmo explicitamente, e nos lembra que apenas aos jovens é permitido ser protagonistas do espetáculo da boa performance.

Toda expressão artística é, de certa forma, uma luta pela eternidade e contra o envelhecimento. O rock, com sua energia contagiante, talvez seja uma das expressões mais pulsantes de energia vital, do gozo pelo momento presente e da catarse coletiva. Talvez venha daí um usual estranhamento diante de roqueiros envelhecidos e atuantes. Assumimos facilmente que um escritor ou um pintor pode se aperfeiçoar com o tempo e criar obras inéditas e grandiosas na velhice, mas ainda cultuamos os álbuns antigos de nossos roqueiros preferidos. Admiramos que Monet tenha pin-

tado as ninfas com mais de setenta anos de idade, mas o etarismo nos leva muitas vezes a julgar velhos roqueiros como caricaturas de tempos passados.

Apesar de todo etarismo e preconceito, apesar de preenchimentos e harmonizações faciais, o mundo é cada vez mais dos idosos, dos velhos, sem eufemismos de terceira ou melhor idade. Felizes os que venceram o sofrimento da juventude, como Tom Zé: "Eu sofro de juventude, essa coi-

sa maldita". É tempo de abandonar a nostalgia e seguir Arnaldo Antunes, sessenta anos: "A coisa mais moderna / que existe nessa vida é envelhecer". Em 2022, após a humanidade ter sido ameaçada por um vírus letal, nada mais moderno e revolucionário que envelhecer e ter saúde. "Dá licença, mas eu vou sair do sério / quero mais saúde", Rita Lee, 73 anos de idade. Nada mais rock & roll.



(DON'T) FEAR THE REAPER: REPRESENTAÇÕES DA MORTE NO ROCK

Ramon Mapa

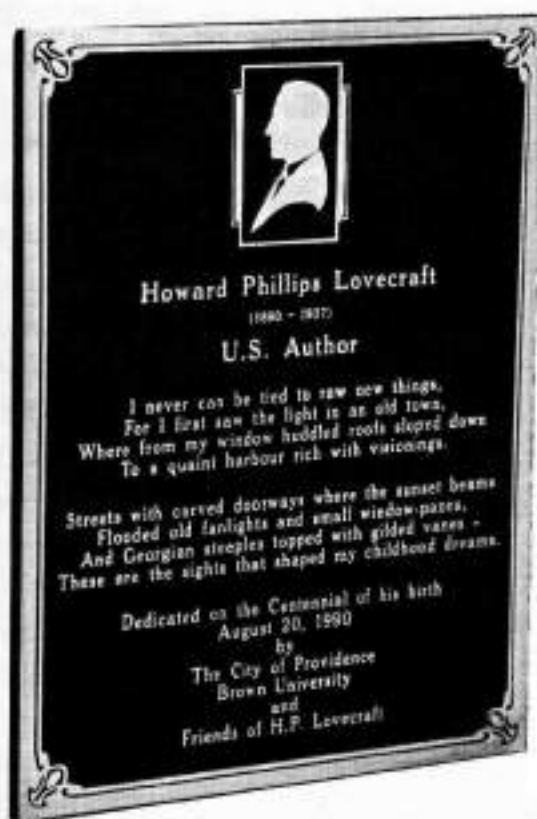
*A tout le monde
A tout mes amis
Je vous aime
Je dois partir
These are the last words
I'll ever speak
And they'll set me free*

(A tout le monde, Megadeth)

Sobre morrer antes de envelhecer

Na capa do "Live after death", clássico ao vivo do Iron Maiden, lançado em 1985, a mascote Eddie rompe seu túmulo e volta triunfante dos mortos. Em sua lápide, lê-se um dístico cunhado pelo escritor H. P. Lovecraft em seu mais famoso conto, "O chamado de Cthulhu". Os versos falam que a morte também pode morrer. No ano seguinte, o Metallica incluiria os mesmos versos na pesada *The Thing that should not be*, do monumental "Master of Puppets". Em Lovecraft, a morte é a chave de leitura definitiva, o horror, o verdadeiro horror, é o da consciência humana da própria finitude mesquinha, perante um universo frio e indiferente; nas bandas que o citaram, nem tanto. Mas a morte é mais do que um tropo bastante central no rock. Ela funciona simultaneamente como um ponto cuja imensa gravidade atrai tudo que se aproxima e como um limite, constantemente tensionado e desafiado, para compositores e intérpretes.

Enquanto espetáculo, a morte está presente tanto no flerte inflamado de Hendrix com sua guitarra em chamas, quanto nas mulheres crucificadas no palco do Gorgoroth. Enquanto fenômeno, realidade devastadora e inafastável, há um ostensivo "cemitério" preenchido por mais mortes trágicas do que qualquer outro estilo de música poderia prover. De Ritchie Valens a Kurt Cobain, de Jim Morrison a Chris Cornell. O rock não é, como já foi muito acusado de ser, um culto à morte. Mas ironicamente, o rock não vive sem a morte. Sem ela, ele se torna domesticado e inofensivo: uma balada de Elvis Costello perfeitamente adequada a uma reunião de pais e mestres. O que torna o primeiro disco do Guns N' Roses um



Nunca me prendi à cruas inovações,
 Pois foi em velha cidade que a luz vi pela vez
 primeira,
 Onde, de minha janela, amontoados telhados de
 madeira,
 Desciam até um porto pitoresco, rico em visões.

Ruas de portais entalhados onde o sol reluziu,
 Inundando velhos vitrais e janelinhas
 E cata-ventos dourados sobre velhas capelinhas.
 Foi esta a paisagem que moldou o meu sonhar
 infantil.

(H.P. Lovecraft, *Vivências*, poema XXX
 de *Fungos de Yuggoth*)

Tradução: Ramon Mapa

Placa comemorativa do centenário de nascimento de H.
 P. Lovecraft, Universidade de Brown, Rhode Island, 1990,
 foto de Will Hart

oásis em meio ao anódino rock da época é justamente o fato de ser um disco que mescla a morte com os temas banais da época. Todas as referências ao uso de drogas e ao sexo violento são, em última instância, referências à morte, não como figura de idolatria, mas como uma divindade profanada, correndo entre os mortais, abandonando-os no mais belo e perigoso dos caminhos, o da vida. *You know where you are? You're in the jungle, baby, you're gonna die!* (Você sabe onde você está? Você está na selva, amor Você vai morrer) esgoelava Axl Rose, ameaçador para um público acostumado aos *Poisons* e *Cinderelas* da vida. A capa original de "Appetite for destruction", com a arte de Robert Williams, trazia uma mulher caída, e provavelmente morta, com a calcinha abaixo dos joelhos, tendo sido recém estuprada por um robô prestes a ser punido por uma máquina vingativa. Banida

em muitos países por seu teor violento, a capa não só é uma representação bem adequada do som da banda em seu álbum de estreia, mas um retrato contundente da espetacularização da morte violenta.

Nas fotos, os membros da banda sempre pareciam prestes a morrer de overdose. Até que ponto isso era uma estratégia de marketing é algo bem discutível, já que o baterista Steve Adler foi demitido de seu posto quando apresentou problemas reais com o abuso de entorpecentes. De qualquer forma, a banda fazia questão de transparecer que levava a vida no limite, flertando com a morte a cada passo.

Essa associação da juventude urbana com a morte já havia se tornado um mote clássico no rock. Neil Young cantava sobre a morte breve, ainda jovem, dizendo que "era melhor se queimar do que se esvaír" (it's better to burn out than to fade away), verso

que Kurt Cobain citaria em sua carta de suicídio, fato que deixou Young devastado. Mas, entre os clássicos, é *My generation* do Who que traz o verso mais emblemático sobre esse vínculo entre a juventude e a morte: *Hope I die before get old* (espero morrer antes de envelhecer) é um verso absurdamente sombrio se considerarmos que o movimento ainda cantava a juventude como uma dívida, uma vitória diária sobre o mundo "carente" dos adultos. A canção do Who, caótica a seu próprio modo, fala de uma juventude perdida que quer viver de tudo e morrer rápido. Niilista, é uma geração que, segundo a música, só quer sumir sem muito alarido.

A dança do enforcado

Nos cantos mais sombrios do rock, nos éreos mais desolados do estilo, frequentado apenas por aqueles que, fascinados pela morte como expressão e força estética, não hesitam em pôr abaixo as convenções comerciais mais solidificadas do estilo, há o gothic rock. Parte do pós-punk, o gótico traz bandas como Fields of the Nephilim e Sisters of Mercy, que misturam belas melodias com vocais graves e letras que abraçam os aspectos mais sombrios da existência. Não é uma estetização da depressão, como muitos podem pensar, já que há um apego simultâneo ao ctônico e ao celeste, ao físico e ao metafísico, ao natural e ao transcendente. Se se canta o suicídio, a dor e o poder, se canta também a paz, o descanso, a tranquilidade da não existência. Não é unicamente uma experimentação estética tendo a morte como objeto, mas uma experiência de estetização da vida a partir da morte. Ela não é somente a realidade inevitável, que espreita a todo momento e

que ceifará a todos nós, cedo ou tarde, ela é a única realidade, massiva até o opressivo, mas libertadora e bela se aceita. *Black planet*, a primeira faixa de "First and Last Always", o álbum de estreia do Sisters of Mercy, canta com raro talento poético a extinção de toda a vida:

*So still so dark all over Europe
And I ride down the highway 101
By the side of the ocean headed for sunset
For the kingdom come
for the
Black
Black planet
Black
Black world
Run around in the radiation
Run around in the acid rain
On a
Black
Black planet
Black planet hanging over the highway
Out of my mind's eye
Out of the memory
Black world out of my mind
Still so dark all over Europe
And the rainbow rises here
In the western sky
The kill to show for
At the end of the great white pier*

*Tão plácido e tão escuro sobre toda a
Europa
Enquanto desço pela autoestrada 101
Às margens do oceano que rumo ao poente
Para que venha a nós, o Reino
Para o
Negro
Planeta negro
Negro
Mundo negro
Corra na radiação
Corra sob a chuva ácida
Em um
Negro
Planeta negro
O planeta negro paira sobre a autoestrada
Fora do olho da minha mente
Fora da memória
O mundo negro fora da minha memória
Ainda tão escuro sobre toda a Europa
E aqui surge o arco-íris
A matança que vale a pena
No final do cais branco*

Se a morte em escala global parece ser o tema de *Black planet*, com a sua mensagem de desespero ecológico, há artistas que optam por uma abordagem mais pessoal, inquirindo "o morrer" como fenómeno individual, como forma de buscar seu lugar no mundo através do abandono desse mundo. O Lebanon Hanover é uma banda teuto-britânica que trata da morte com a ironia gótica do pai-de-todos, Edgar Allan Poe, mas com a frieza própria do melhor do *post-punk* e do *dark wave*. No vídeo para *Gallowdance*, talvez sua música mais conhecida, a vocalista Larissa Iceglass encena uma dança estranha, com as costas curvadas e balançando os braços como se pendesse de uma forca. Aliás, ela usa uma corda enlaçada no pescoço e olha para o vazio como um enforcado. A canção é um convite ao suicídio, em inglês e alemão:

*Dance with me the gallowsdance
As long as we're... as long as we're not
hanging
As... as long as we still can my love
We both know the string is always ready
Dance with me the gallowsdance
For all the degradation is this land
Dance with me the gallowsdance
As disorientated as you can*

*Tanz mit mir den Galgentanz
Solange wir... solange wir noch nicht
hängen
Tanz mit mir den Galgentanz
Solange wir... solange wir noch können*

*Der Baum steht schon lange da mein Schatz
Er wartet nur darauf das wir uns trennen
Der Baum steht schon da mein Schatz
Ein wunderschöner Baum um sich zu
erhängen*

*Dance comigo a dança da forca
Enquanto ainda... enquanto ainda não nos
enforcamos
Enquanto... enquanto ainda podemos, meu
amor
Ambos sabemos que a corda está sempre
pronta*

*Dance comigo a dança da forca
Por toda a degradação dessas terras
Dance comigo a dança da forca
Tão desorientado quanto puder*

*Dance comigo a dança da forca
Enquanto... enquanto ainda não nos
enforcamos*

*Dance comigo a dança da forca
Enquanto... enquanto ainda podemos
A árvore está lá há muito tempo, meu amor
Só esperando para que acabemos com isso
A árvore já está lá, meu amor
Uma bela árvore para se enforcar*

Essa abordagem romântica da morte, algo que remete à literatura de um Byron ou de um Poe, estabeleceu um padrão perseguido por artistas no Brasil e no exterior. Quando algo assim determina uma regra geral é inevitável que nem tudo o que é produzido tenha a mesma qualidade. Há uma linha muito tênue entre o severo e o pastiche, entre o sombrio e o simplesmente bobo. Da mesma forma que derivações exaustivas de Frankenstein reduziram o monstro a um figurante de desenhos estilo Scooby-Doo, o recurso abusivo ao tema da morte no rock produziria coisas como Simple Plan que, aliás, tinha uma música chamada *What's new Scooby-Doo?*, mas esta é uma outra história...

A vida e a arte

Em 8 de dezembro de 2004, Nathan Gale, um ex-soldado americano que sofria de transtornos mentais, subiu no palco do Damageplan e atirou em várias direções. Gale alvejou 15 pessoas, matando duas delas. Um jovem da plateia, Nathan Bray, e o guitarrista do Damageplan, Darrell Lance Abbott, mais conhecido como Dimebag

Darrell, o gênio por trás das seis cordas do Pantera, uma das maiores bandas de metal da década de 90. Gale, que foi morto no local pela polícia, estava insatisfeito com o fim do Pantera e culpava Darrell por isso. Por coincidência, em um outro 8 de dezembro, 24 anos antes, outro fã frustrado, Mark Chapman, assassinou John Lennon com quatro tiros à queima-roupa.

A consternação no mundo da música foi imediata. Não apenas um músico fora assassinado, mas o fora em cima do palco. Dimebag foi enterrado com a *Frankenstrat* preta e amarela de Eddie Van Halen, seu maior herói, em um caixão do Kiss, sua banda favorita. Mas a morte de Dimebag não foi sentida por todos igualmente. O site reacionário *The Iconoclast* publicou um artigo de autoria de William Grim que rotulava Darrell como um "ignorante, bárbaro e sem talento, dono de uma guitarra elétrica e de um grande sistema de amplificadores." Grim acusa o heavy metal e a produção de Dimebag (que ele se recusa terminantemente a chamar de música) de gerar um *mindset* responsável pela violência que o vitimou. O recentemente falecido Arnaldo Jabor se manifestou no mesmo sentido, em um editorial intitulado "Não sobrou nada". Ainda que com redação inegavelmente superior àquela do panfleto de Grim, a diatribe de Jabor acusa o rock e o heavy metal de esvaziamento, cooptação fascista e porradaria sem sentido. "É música péssima, sem rumo e sem ideal." Em resposta ao artigo de Grim, Robb Flynn, do Machine Head, compôs *Aesthetics of hate*, lançada no álbum "The blackening", no ano de 2007. Na canção Flynn diz que Grim tentou cuspir na cara de um morto que nem mesmo enterrado tinha sido e

que esperava que *The Iconoclast* queimasse no inferno.

Desde o episódio de Altamont, quando um *show* dos *Rolling Stones* terminou com a morte de um homem esfaqueado por um dos Hell's Angels que trabalhava na segurança da apresentação gratuita da banda, o rock e a contracultura são assombrados pela morte. É o mais evidente caso de retorno do reprimido que Freud nunca teve a chance de analisar, já que ela sempre esteve ali, trágica e libertadora, mesmo quando tentaram soterrá-la com artificialismos e o gozo inorgânico que produziu toda aquela música de branco para agradar a moral conservadora *redneck*. Os inumeráveis pastiches de Elvis Presley, mais domésticos e adestrados, cantando as virtudes morais do amor romântico, o grande opositor da morte para os que sofrem de alguma apneia estética. O Brasil teve a sua versão dessa pequena maçonaria com a Jovem Guarda.

Mas a morte sempre esteve ali. As tentativas de domá-la, de transformá-la em só mais um produto de entretenimento esbarram brutalmente na sua incomensurabilidade. Nada consegue captar o peso de algo tão inefável. A lógica do espetáculo que domina o rock enquanto produto cultural lançou seus tentáculos sobre esse objetivo, evidentemente. Produziu, como sempre, uma confusão de signos e sentidos que mesclam a morte enquanto fenômeno com a sua representação simbólica, esvaziando tudo num rodopio caótico, como aquele das bailarinas de velório no videoclipe de *Helena*, do My Chemical Romance. Não que a morte enquanto festa não seja um mote comum à diversas culturas. O problema é a conversão da morte em subproduto cultural, celebrado como eco do nii-

lismo que marca o fim das metanarrativas na pós-modernidade. Quando Beck canta que "é um perdedor, então por que ele não se mata" (?), ao som de uma *slide guitar* e uma batida rap, o que ele celebra não é a inevitabilidade da morte como libertação dos sofrimentos do mundo, mas justamente tais sofrimentos como inevitáveis e tão pungentes que borram a diferença entre viver e morrer. "Que me matem, não faz diferença", é a mentalidade de uma geração que foi privada pelas contradições cada vez mais agudas do capital de uma vida simbólica e materialmente digna. A morte só não faz diferença para quem nunca viveu.

É bastante perturbador como isso vitimou praticamente uma geração inteira de músicos talentosíssimos, a maioria vinda da chuvosa Seattle. Sob a égide midiática do grunge, bandas tão diferentes como Nirvana, Soundgarden e Alice in Chains foram lançadas diretamente ao topo do estrelato musical, impondo uma nova dinâmica ao mercado e à produção artística dos anos 90, enfatiado pelos excessos da década anterior. Os cabelos laqueados e as calças de *spandex* deram lugar à cabeleiras sujas e despenteadas, grossas camisas de flanela e tênis surrados. Se no visual as bandas guardavam alguma semelhança, no som as propostas não podiam ser mais diferentes. O Nirvana abraçava os estereótipos do rock alternativo, o som das rádios universitárias americanas, mas com mais raiva e barulho. O sucesso comercial da banda pegou seus membros desprevenidos. Mais do que todos, Kurt Cobain não soube lidar com o turbilhão que assolou sua vida. A banda parecia percorrer caminhos cada vez mais obscuros e depressivos à medida que seu sucesso aumentava. Quanto mais holofotes

se lançavam sobre ela, mais ela parecia se esconder nas sombras.

"In utero" é um disco estranho. Lançado em setembro de 1993, pela DGC Records, o terceiro álbum do Nirvana não é o disco que se esperaria como sucessor do arrasador "Nevermind". *Heart-Shaped Box*, que chegou a ganhar videoclipe na MTV, traz versos como "I wish I could eat your cancer when you turn black" (gostaria de comer seu câncer quando você morrer) ou "Throw down your umbilical noose, so I can climb back" (lance seu cordão umbilical para que eu possa escalar de volta). Definitivamente, não é algo que você esperava ouvir nas paradas de sucesso. Mais desesperado e mais direto que "Nevermind", "In utero" trouxe para o Nirvana a oportunidade de gravar um *show* para a MTV no formato *unplugged*, muito comum na década de 90. Em novembro de 1993, a banda gravou o programa em Nova York, com um repertório composto basicamente de canções obscuras e versões de outros artistas. O único sucesso comercial era *Come as you are* do "Nevermind". A emissora esperava convidados famosos da cena grunge, talvez Eddie Vedder, do Pearl Jam, mas Cobain insistiu nos irmãos do Meat Puppets, uma banda desconhecida que estava entre as suas favoritas. Tocaram três músicas dos Puppets: *Plateau, oh me* e *Lake of fire*. O cenário, sugerido pelo próprio Cobain, remetia incontestavelmente a um funeral, com lírios e velas fúnebres cercando a banda. Poucos meses após a gravação do programa, Kurt Cobain se suicidou, aos 27 anos, entrando para o notório clube que já contava com Jimi Hendrix, Janis Joplin e Jim Morrison.

Mais pesado e soturno que o Nirvana, o Alice in Chains foi outra banda radicada em Seattle que alcançou um insólito

sucesso ancorado na MTV. Dono de uma voz potente e carregada de efeitos, o vocalista Layne Staley imprimia ao som do Alice in Chains uma personalidade sombria que, surpreendentemente, produziu hits que rivalizaram nas rádios com os mais efusivos sucessos pop. *When we die young*, *Them bones*, *Angry chair*, *Heaven beside you*, *Nutshell* e muitas outras, formavam um repertório que mesclava doses iguais de beleza e bizarrice, um tipo de melancolia *junkie* carregada por melodias cantáveis sustentadas pelas guitarras pesadas de Jerry Cantrell. É inacreditável que uma banda assim tenha chegado ao sucesso justamente quando o pop mais artificial e açucarado dominava as rádios e a TV. *Down in a hole* é um perfeito exemplo, explorando, como o gothic rock, certa erotização da morte, mas entremeada em um elemento escancaradamente edipiano:



Amy Winehouse

*Bury me softly in this womb
I give this part of me for you
Sand rains down and here I sit
Holding rare flower
In a tomb, in bloom
Down in a hole and I don't know if I can be
saved*

*See my heart I decorate it like a grave
You don't understand who they thought
I was supposed to be*

*Look at me now a man
Who won't let himself be
Down in a hole, feelin' so small
Down in a hole, losin' my soul
I'd like to fly, but my wings have been so
denied*

*Down in a hole and they've put all the
stones in their place*

*I've eaten the sun so my tongue
Has been burned of the taste
I have been guilty of kicking myself in the
teeth*

*I will speak no more of my feelings beneath
Down in a hole, feelin' so small
Down in a hole, losin' my soul
I'd like to fly but my wings have been so
denied*

*Bury me softly in this womb
Oh I want to be inside of you
I give this part of me for you
Oh I want to be inside of you
Sand rains down and here I sit
Holding rare flowers in a tomb (oh I want
to be inside of you)
Oh I want to be inside
Down in a hole, feelin' so small
Down in a hole, losin' my soul
Down in a hole, feelin' so small
Down in a hole, outta control
I'd like to fly but my wings have been so
denied*

Enterre-me suavemente neste útero,
 A ti, dou esta parte de mim
 Chove areia e aqui me sento
 Segurando flores raras
 Em um túmulo, florescendo
 No fundo de uma vala e não sei se posso ser
 salvo,
 Veja meu coração, decorei-o como uma
 sepultura
 Tu não entendes quem eles pensavam
 Que eu deveria ser
 Olhe para mim agora
 Um homem que não se deixa em paz
 No fundo de uma vala, sinto-me tão
 pequeno;
 No fundo de uma vala, perdendo minha
 alma
 Gostaria de voar, mas minhas asas me
 foram negadas.
 No fundo de uma vala e colocaram todas as
 pedras em seus lugares
 Tendo comido o sol
 A minha língua se queimou com o gosto
 Tenho sido culpado por me chutar nos
 dentes,
 Não falarei mais nada sobre meus
 sentimentos soterrados
 No fundo de uma vala, sinto-me tão
 pequeno
 No fundo de uma vala, perdendo minha
 alma
 Gostaria de voar, mas minhas asas me
 foram negadas
 Enterre-me suavemente neste útero
 Ó, quero estar dentro de ti
 A ti, dou esta parte de mim
 Ó, quero estar dentro de ti
 Chove areia e aqui me sento
 Segurando flores raras em um túmulo (Ó,
 quero estar dentro de ti)
 Ó, que estar dentro de ti
 No fundo de uma vala, sinto-me tão
 pequeno,
 No fundo de uma vala, perdendo minha
 alma,
 No fundo de uma vala, sinto-me tão
 pequeno
 No fundo de uma vala, fora de controle,
 Gostaria de voar, mas minhas asas me
 foram negadas.

O corpo de Layne Staley foi encontrado no sofá de sua casa, no dia 19 de abril de 2002. Muito magro e com sinais de decomposição, foi preciso um exame de arcada dentária para o reconhecimento definitivo do vocalista. Colegas músicos lamentaram a perda, que, infelizmente, não seria a última a marcar a turma de Seattle.

Em termos de puro talento e criatividade é possível apontar Chris Cornell como o maior expoente do movimento grunge. Com o Soundgarden, o Temple of the Dog, o Audioslave e sua carreira solo, Cornell fez de tudo, de música pesada e raivosa a baladas melancólicas e canções de apelo pop. *Like a stone*, canção do excelente disco de estreia do Audioslave, trata de um homem solitário esperando a morte chegar. Assombrado pela consciência de seus atos, seus erros e acertos, as bênçãos e maldições que plantou pelo mundo, ele anseia, em uma passividade inquieta, pela libertação. É uma canção sobre inadequação e depressão, sobre uma vida oprimida pelo peso de muitas coisas, de coisas demais, insustentável na solidão inafastável que parece permear tudo. Cornell se enforcou em um quarto de hotel após um *show* do Soundgarden, em Detroit, em maio de 2017. O cantor tinha 52 anos. Dois meses depois, no dia 20 de julho daquele ano, dia em que Cornell faria 53 anos, Chester Bennington, do Linkin Park, um dos melhores amigos de Cornell, se enforcaria em uma casa próxima a Los Angeles. Assim como o amigo, Bennington lutou por anos contra a depressão e a sensação de alienação e isolamento, encontrando em Cornell uma tábua de salvação que agora não existia mais. Bennington se foi aos 41 anos de idade.

Uma estrela negra e um império de poeira

David Bowie morreu muitas vezes porque David Bowie viveu muitas vidas. De sua estreia fonográfica quase folk, passando pelo alienígena Ziggy stardust, The thin white duke e muitas outras personificações, Bowie não foi só um artista inquieto, foi um artista que entendia a arte como uma aposta visceral, um espaço para a construção e a destruição incessantes de inumeráveis vidas. Em 1973, Bowie mata Ziggy stardust, encerrando o último *show* com a banda Spiders from Mars cantando *Rock n' roll suicide*. Bowie disse que precisou matar Ziggy porque o exercício de personificação o estava enlouquecendo. O descontentamento da gravadora do músico com gastos excessivos durante a turnê americana do dis-

co também foi uma das razões, uma que não permitia que Bowie usasse Ziggy como escudo.

Em 8 de janeiro de 2016, em seu aniversário de 69 anos, Bowie lançou "Black star". De longe, um dos melhores trabalhos de sua carreira, é um disco de jazz-rock melancólico e sombrio que foi aclamado pela

crítica no dia de seu lançamento. Dois dias depois, no dia 10 de janeiro, David Bowie morre, vítima de um câncer que manteve em sigilo por vários anos. As sete faixas do disco ganham, então, uma nova luz: era uma despedida, um último adeus. A faixa-título é uma elegia surrealista sobre a morte e suas repercussões de uma perspectiva alienígena. *Lazarus*, nomeada em referência à personagem bíblica ressuscitada pelo Cristo, já começa com *Look up here, I'm in*

Heaven (Olhe aqui pra cima, estou no paraíso) e continua com Bowie se vendo livre como um tordo. Se em 73, o inglês encenara a morte de seu pseudônimo, em 2016 ele transformou a sua morte real em obra de arte que permanece irradiando luz e sombra, como uma estrela negra.

Em 2002, o produtor Rick Rubin convenceria um debilitado Johnny Cash, então com 70 anos, a gravar uma versão

de *Hurt*, da banda de um homem só Nine Inch Nails. Inicialmente, Cash se mostrou bastante refratário à ideia de gravar a canção. Não só estava muito cansado e doente, mas não entendia o que estava ouvindo. Aqueles sons próprios do metal industrial lhe pareciam artificiais e estranhos demais. Rubin enviou a letra para Cash que



Austin Type Tour, março de 2005, por Philip Kromer

só então aceitou gravar a música. Foi um sucesso gigantesco, o maior que o velho homem de preto experimentara em muitas décadas (*Hurt* saiu em "American IV: The Man Comes Around", 81.º álbum da carreira de Johnny Cash!). Cash faleceria no ano seguinte, mas não sem antes gravar um videoclipe para a música em que vagueia, como uma aparição, por um museu dedicado à sua vida e obra. A voz fraca e vacilante na gravação completa o clima fantasmagórico. A canção ficou tão associada à Cash e sua morte que muitos não sabem que ela é uma versão. O próprio Trent Reznor sente que a música acabou se tornando uma canção de Johnny Cash. É uma canção sobre arrependimento e a impossibilidade de redenção, mesmo na morte. Até aqui, vimos canções que tratam a morte como uma libertação, um alívio. Em *Hurt*, morrer nada cura ou resolve. O eu-lírico se vai

com o desejo de recomeçar, vendo a morte como o termo de uma vida incompleta. Com as mãos trêmulas e a voz se esvaindo o homem de preto derrama vinho sobre uma mesa servida para um banquete fúnebre. Canta sobre uma coroa de espinhos e um trono de mentiras. Canta sobre um império feito de poeira que ele oferta ao ouvinte com dedos feridos pela vida. *Hurt* não foi escrita por Johnny Cash, mas ganhou seu verdadeiro sentido com ele.

Heidegger ensina que o homem é ser-para-a-morte, a consciência de sua finitude traz uma angústia que transcende os desafios do cotidiano e o coloca em busca da construção de sentido da própria existência. Somente quem vive é capaz de ponderar sobre a morte, e esta ponderação às vezes nos revela mais sobre a vida do que o mero existir. Por vezes, há vida demais na morte, mesmo quando ela mesma é capaz de morrer.



Tributo a Chris Cornell, 19 de maio de 2018



ALBUM 2

**IDENTIDADES
E SEXUALIDADES**

RACISMO NO ROCK, COMO EM QUALQUER OUTRA INSTÂNCIA DA SOCIEDADE

Chico Castro Jr.

*With all my favorite colors, yes sir, yeah
I got all my favorite colors, right on
My sisters and my brothers
See 'em like no other
All my favorite colors
(Colors, Black Pumas)*



Rosa Parks, sentada na poltrona da frente de um ônibus em Montgomery, Alabama, depois que a Suprema Corte dos EUA decidiu que a segregação no sistema de ônibus da cidade era ilegal. Atrás de Parks está Nicholas C. Chriss, um repórter da UPI cobrindo o evento, 1956

Não é querendo puxar a brasa para a sardinha deste humilde escriba não, mas este é provavelmente o tópico mais delicado e difícil de abordar no livro que você tem em suas mãos. Sim, por que racismo hoje é um tema tão sério e espinhoso que o mero ato de falar no assunto já é um ato político por si só. Este escriba tem "lugar de fala" para escrever sobre racismo? Evidente que não, mesmo sendo um baiano branco meio encardido - um cucaracha, na ótica daqueles nascidos no hemisfério norte desta bola de lama. Mas nasci e vivo na Bahia, portanto aqui sou branco. Então, por que diabos estou aqui escrevendo sobre racismo, pergunta-se você aí do outro lado.

Em um esforço de pesquisa e memória, tento elencar aqui, cronologicamente, alguns fatos históricos que relacionam rock e racismo. Fatos históricos sem muita opinião (tá, às vezes alguma opinião), por que fatos já falam por si. Ponto. É só isso. Então, com sua licença, vamos deixar os preâmbulos de lado e partir para os finais. Vamos lembrar de alguns acontecimentos desagradáveis, mas também louvar as grandes bandas e artistas negros, bem como a luta antirracista dentro e fora do rock. Com isso, espero contribuir para o bom combate e enriquecer o debate.

Mas o que é racismo? Você sabe muito bem — mesmo que finja não saber (no caso dos negacionistas). É quando aquele coroa branco chama a moça da portaria de macaca. Quando aquela influencer loura esculhamba o cabelo da modelo negra, dizendo que ele é "ruim". É quando torcedores fazem sons de macaco no estádio para ofender algum jogador negro. É quando a maioria dos alunos das universida-

des públicas são brancos da classe média. É quando vemos que a maioria absoluta das pessoas pobres são negras — racismo estrutural, esse belo legado da princesa Isabel. Tecnicamente, é quando um “conjunto de teorias e crenças estabelecem uma hierarquia entre as raças, entre as etnias”. Ou uma “doutrina ou sistema político fundado sobre o direito de uma raça (considerada pura e superior) de dominar outras”, sendo estas duas últimas definições do *Oxford Languages*, me informa o Google.



Emmett Till, um ícone das inúmeras vítimas do racismo

Então chegamos ao nosso assunto: racismo no rock. Mas existe isso? Como pode um gênero musical quase todo ele arquitetado e criado sobre bases culturais e comportamentais negras ser palco de racismo? Pois é. Mas vamos ser justos: não é uma regra. Existe? Claro, o rock é parte da sociedade ocidental e a sociedade ocidental é intrinsecamente racista, já que foi fundada nas riquezas oriundas da exploração do colonialismo e do privilégio de classe.

Então, sim, existe racismo no rock como existe racismo no cinema, nas artes visuais, nos esportes, no jornalismo, na medicina, no direito, na engenharia, na educação, nas finanças — na vida, enfim.

Talvez — apenas talvez, tá? — o racismo no rock não seja algo tão drástico, assumido e evidente quanto em outras áreas da atividade humana, dado o seu vasto ideário libertário e pacifista entranhado em seu tecido criativo, visto como essencialmente idealista no imaginário coletivo.

Na verdade, a relação entre o rock e o racismo está na própria origem do rock. E eis que, quando isso acontece, o próprio rock — ou melhor: seus músicos originais — são as vítimas primárias.

O racismo na origem: Elvis era racista?

Dito isto, é preciso lembrar que o surgimento do rock como gênero musical coincide justamente com o despertar da luta antirracista — melhor dizendo, com o movimento pelos direitos civis — nos Estados Unidos. Em 1954, mesmo ano em que Bill Halley lançou *Rock around the clock* e Elvis gravou *That's alright (mama)*, um homem negro chamado Oliver Brown entrava na justiça pelo direito de sua filha (e o de todas as outras crianças negras de sua comunidade) estudar na escola mais próxima, então reservada apenas às crianças brancas. O caso, ocorrido em Topeka, Arkansas, foi parar na Suprema Corte — que deu ganho de causa a Brown.

Em 1955, quando estreou nos cinemas o filme *Sementes de violência* (*The blackboard jungle*), que trazia *Rock around the clock* na abertura e fez com que a música estourasse de fato, o jovem negro Emmett Till, de apenas catorze anos, foi baleado na cabeça e jogado em um lago apenas por ter dito “bye-bye, baby” à uma jovem branca no Mississippi. O caso teve

imensa repercussão nacional e foi adaptado ao cinema no filme *Mississippi em chamas* (*Mississippi burning*, 1988), de Alan Parker.

Em 1.º de dezembro daquele mesmo ano, Rosa Parks se recusou a se levantar e ceder seu lugar a um passageiro branco em um ônibus, no Alabama. Após a sucessão desses e de outros acontecimentos ultrajantes foi que a coisa toda do movimento começou a ganhar proporção. Martin Luther King entrou em cena na vida nacional ao se tornar porta-voz do boicote negro aos ônibus.



Chuck Berry

Em 1956, a onda do rock & roll se estabeleceu de vez com a chegada ao topo das paradas de *Heartbreak Hotel* (de Elvis) e *Blue suede shoes*, de Carl Perkins. O rock & roll já causava furor na tradicional família cristã branca norte-americana com os quebra-quebras de cinema que exibiam *Sementes da violência* e o escândalo do rebolar de Elvis e dos uivos de Little Richard, aquele negro efeminado de cabelo *bouffant*.

Mas a oposição àquele ritmo demoníaco que unia jovens brancos e negros em requiebrs realmente começou a mostrar a cara quando, durante o programa de TV *The Big Beat* (apresentado por Alan Freed), um rapaz negro ousou dançar com uma garota branca. O protesto dos telespectadores foi geral e o programa, imediatamente suspenso.

Ao chegar na Inglaterra em fevereiro de 1957, Bill Halley ouviu o maestro da orquestra da BBC, sir Malcolm Sargent, dizer que "o rock & roll nada mais é do que uma exibição primitiva da batida de gongos. O rock & roll é tocado na selva há séculos". De volta aos EUA, especialmente no sul do país, os jovens brancos tinham que esconder (e ouvir escondidos) seus discos de Little Richard, Elvis e Chuck Berry. Muitos pais queimavam ou quebravam quaisquer discos de rock que encontrassem com seus filhos, acreditando que assim estavam protegendo a saúde mental de seus rebentos.

Ainda em 1956, circulou em Nova Orleans um panfleto com o seguinte texto:

Stop! Ajudem a salvar a juventude da América! Não comprem esses discos de negros. Se você não quer servir negros em seu negócio, não tenha discos de negros em sua jukebox e não ouça suas músicas no rádio. A gritaria, as letras idiotas e a música selvagem destes discos estão minando a moral da juventude branca americana. Liguem para os anunciantes das estações de rádio que tocam este tipo de música e reclamem com eles. Não deixem seus filhos comprarem ou ouvirem esses discos de negros.

O panfleto era assinado pelo Conselho de Cidadãos de Nova Orleans.

Felizmente, de nada adiantou. O rock ajudou a derrubar as fronteiras raciais aos

gritos de "Wop bop a loo lah wa bop a bam boom", o berro primal de Little Richard que introduz o clássico *Tutti frutti*.

Vale lembrar também que quase todos os grandes nomes do rock primordial eram — naturalmente — negros: Chuck Berry, Little Richard, Bo Diddley, Fats Domino etc. O primeiro branco a fazer sucesso tocando rock foi Bill Halley, acompanhado de sua banda, os Comets.

Só que Bill Halley não era nada sexy. Gordinho de bochechas rosadas e com um cabelinho ridículo com direito a uma mechinha de bebê na testa, ele não causava a mesma "excitação" nas meninas que um Chuck Berry com sua guitarra incendiária e seu passo *duck walk*, ou Little Richard com seu piano martelado e gritos primais.

Sim, também coexistiram na mesma época outros (grandes) roqueiros brancos que marcaram época: Jerry Lee Lewis, Buddy Holly, Gene Vincent e Eddie Cochran, para ficar nos mais famosos. Só que o primeiro se queimou legal já em 1958, quando inventou de casar com uma prima (!) de treze anos de idade (!). Tudo muito escandaloso (e também um crime) em qualquer tempo — ou pelo menos, deveria ser. E o segundo, infelizmente, partiu para a eternidade no ano seguinte, no mesmo voo que também levou o grande astro chicano Richie Valens (aquele de *La bamba*).

Até aqui, vimos como o racismo tentou — para usar um termo atual — "cancelar" o rock & roll. No entanto, o primeiro grande golpe do racismo DENTRO do rock foi o estrelato dele, o "Rei" Elvis Presley. Não que Elvis, a pessoa física, fosse racista — há muita controvérsia sobre o seu suposto racismo. Há quem jure de pés juntos que não era. Mas também há quem garanta que era. Em um artigo de 11 de agosto de 2007

para o *New York Times*, "How Did Elvis Get Turned Into a Racist?" (literalmente, "Como Elvis foi transformado em um racista?"), o jornalista norte-americano Peter Guralnick (autor de dois livros sobre o cantor e especialista nos primórdios do rock) tenta desmontar a hipótese do Elvis racista, elencando diversos fatos que a desmentem.



Grafite de Little Richard, Melrose Boulevard, 2005, foto de Clinton Steeds

De fato, ele defende que, ainda nos anos 1950, no início de sua carreira, Elvis era visto pela comunidade negra como uma espécie de "herói". Dois jornais afro-americanos de Memphis, a abençoada cidade do Tennessee que é o berço do rock, do country e da soul music, *The Memphis World* e *The Tri-State Defender*, "o saudaram como um 'race man', não apenas por sua música, mas por sua indiferença às distinções sociais costumeiras", escreve Guralnick. Ele ainda conta que Elvis era figura fácil em diversos eventos culturais locais designados como "colored nights", ou seja, só para negros.

Existem ainda diversas declarações de Elvis saudando suas influências negras

e admitindo que não era capaz de cantar “como (o cantor negro) Fats Domino”, por exemplo. A pecha de racista de Elvis, contudo, pegou nele com força por causa de um rumor, segundo o qual ele teria dito, em uma entrevista para Edward R. Murrow em seu programa de TV *Person to Person*, em Boston, que “as únicas coisas que negros podem fazer por mim é comprar meus discos e engraxar meus sapatos”.



Sister Rosetta

O fato é que, tudo indica, o rumor era falso, até porque Elvis nunca compareceu ao citado programa. Só que o estrago estava feito, o rumor se espalhou rapidamente, queimando seu filme terrivelmente junto às comunidades negras. Irado por causa da fofoca, Elvis parou de falar com a imprensa em geral por alguns meses. Só quebrou o jejum ao conceder uma entrevista à revista afro-americana *Jet*, justamente para tentar desfazer o estrago.

Contou que frequentava as igrejas dos negros quando era criança, uma das razões pela qual se encantou pela música negra, que estava apenas tentando se encaixar em um *musical continuum* que tinha os talentos de Ray Charles e Howlin' Wolf (entre outros artistas negros) de um lado e Hank Williams e Bill Monroe (cantores brancos de country) do outro.

O desmentido foi publicado, mas não adiantou muita coisa. Até hoje se debate se Elvis era ou não racista. Grandes músicos negros contemporâneos como Mary J. Blige e as bandas Living Colour (com a música *Elvis is dead*, que conta com a participação de Little Richard) e Public Enemy já cutucaram essa história.

Recentemente, o über-produtor Quincy Jones voltou ao assunto, durante uma entrevista ao *Hollywood Reporter*. Disse Jones: “Eu escrevia para [o líder de orquestra] Tommy Dorsey, oh Deus, naquela época nos anos 1950. Elvis chegou e Tommy disse: «Não quero tocar com ele.» Ele era um racista filho da — vou calar a boca agora”.

Mais adiante na entrevista, acrescentou que “Ele [Elvis] era treinado por Ottis Blackwell, que dizia a ele como cantar”, referindo-se à este último, compositor negro, autor de alguns grandes sucessos de Elvis. Ocorre que, em uma entrevista a David Letterman, ainda nos anos 1980, Blackwell afirmou que nunca conheceu Elvis. Donde se conclui que ou o grande Q estava simplesmente mentindo ou a senilidade já bateu ali.

O fato é que ainda hoje o suposto racismo de Elvis rende assunto — e provavelmente jamais deixará de fazê-lo, dada a facilidade com que esse rótulo pode ser adesivado na testa do The Pelvis. Vamos e venhamos, ele também não ajudou, sendo um branco que enriqueceu cantando

música negra e depois se alistou no exército, apoiou Richard Nixon e disse que os Beatles estavam espalhando o vício da maconha entre os jovens norte-americanos.



Bo Diddley

Voltando, Elvis “pessoa física” era um reacionário que até podia não ser racista — vamos conceder-lhe o benefício da dúvida até prova cabal em contrário. Porém, todo o esquema que o transformou em um astro flamejante, em “Rei do Rock”, era, sim, profundamente racista.

Naquele mesmo artigo citado mais acima, Guralnick cita Chuck D., do Public Enemy, que observou: "O que significa, neste contexto, Elvis ser saudado como «rei», se a sua entronização obscurece o esforço, as aspirações e realizações de tantos outros que lhe deram inspiração?" Esses tantos outros, evidentemente, eram os cantores negros que ele tanto buscou emular (com sucesso, vale acrescentar).

Helen Kolawole, ex-editora de música da revista *Pride*, pareceu resumir a questão quando escreveu, em um artigo no *The Guardian* de 15 de agosto de 2002, que “para os negros, Elvis, mais do que qualquer outro artista, simboliza o roubo de sua música e dança”. Ali, ainda em 2002, Kolawole defendia a criação de uma espécie de “comissão da verdade e reconciliação” da indústria do entretenimento.

“Isso não vai acontecer, é claro. A arrogância e desonestidade da mídia significam que estamos eternamente destinados a viver em um mundo distorcido onde Elvis é o rei do rock & roll, Clapton é o deus da guitarra, Sinatra é a voz e Astaire é o maior dançarino. Acostumados como estamos a esse desfile de heróis brancos, o caso de Elvis é particularmente enfiurecedor porque, para muitos negros, ele representa a apropriação branca de um gênero negro de maior sucesso até hoje”, torpedeia Kolawole.

Hendrix, Prog Rock, Clapton e Bowie vs. Rock Against Racism

Em 1959, com a entrada de Elvis no exército e a morte de Buddy Holly, a primeira onda do rock & roll começou a perder força. A chegada à grande mídia de outros "ritmos do momento", como o twist e o hully-gully, ajudaram a tornar Little Richard e cia. notícia velha, coisa do passado.

Mas não no outro lado do Atlântico, onde jovens britânicos, fãs de blues e rock & roll, começaram a formar as bandas que, em poucos anos, trariam o gênero de volta às paradas — dessa vez com mais peso e distorção nas guitarras. Ao longo dos

anos 1960, os Beatles, os Rolling Stones, The Kinks, The Animals, The Yardbirds e muitas outras bandas formaram a chamada *British Invasion*, que acabou devolvendo o rock & roll à América, agora com sotaque britânico.

Quando em 1966, o judeu norte-americano Bob Dylan se juntou ao pessoal da The Band e eletrificou sua folk music ao gravar a faixa *Like a Rollin' Stone*, outra revolução ocorreu: nascia ali o rock, ponto. Saiu o roll, levando junto toda a sua inconsequência juvenil e espírito de diversão, deixando no seu lugar o rock como o conhecemos hoje: um estilo elétrico, de som sujo e letras mais maduras (no caso do Dylan, tá?), que faziam observações adultas e sarcásticas da vida moderna.

Com o tempo, o rock se estilhou em outros estilos, como o rock progressivo, o hard rock e o heavy metal. O ponto em comum entre eles: com raríssimas exceções, não havia um negro nem sequer à vista em nenhuma dessas cenas. A grande exceção a confirmar a regra foi Jimi Hendrix. Sobre este último, vale notar que ele tenha sido talvez o maior músico negro do rock em todos os tempos, mas sua cor é raramente lembrada — entre brancos, entre negros e até pelo próprio Hendrix.

Em um trecho de *Starting at zero: his own story*, um livro que reúne diversas entrevistas, textos e memórias do gênio da guitarra, ele deixa claro que não se importava muito com a questão do racismo: "Raça não é um problema em meu mundo. Eu não olho para as coisas em termos de raças. Eu olho em termos de pessoas. Eu não penso em povo negro ou povo branco. Eu penso no obsoleto e no novo. Não há cor agora, preto ou branco. As frustrações e distúrbios acontecendo hoje são mais sobre

questões pessoais. [...] Isso não quer dizer que eu não me identifique com os Panteras Negras. Eu naturalmente me sinto parte do que eles fazem, em certos aspectos. [...] Mas eu não sou a favor de agressão ou violência. Não sou a favor da guerrilha. Não sou a favor de atirar coquetéis (molotov) aqui e ali e quebrar vidraças. Especialmente em sua vizinhança".

No mínimo, bastante contraditório o discurso do saudoso Jimi. Ao mesmo tempo que dispensava a luta antirracista, era simpático aos Panteras Negras, mas também não queria saber de luta no asfalto das cidades. Ei, o cara era um gênio e criou a música do amanhã há mais de cinquenta anos. Vamos deixar seu cadáver em paz e pensar que, talvez, ele já estivesse enxergando o futuro distante (que hoje parece ainda mais distante do que há cinquenta anos), quando o racismo já será considerado coisa do passado.

O fato é que, como tudo relacionado ao racismo no rock, Hendrix já era polêmico o bastante quando estava vivo. Em 1969, apenas duas semanas após debulhar o hino nacional norte-americano em Woodstock, ele foi à Nova York fazer um concerto gratuito no Harlem, o maior enclave negro da cidade.

Ao pisar no palco, uma garrafa se espatifou no amplificador Marshall bem do seu lado. Ovos também foram atirados à medida que a emburrada plateia ia virando as costas e deixando o recinto. O episódio é contado pelo biógrafo Charles R. Cross no livro *Room full of mirrors: a biography of Jimi Hendrix*. "Ele foi zombado. As pessoas o importunaram", conta o escritor. Hendrix era então visto pelos negros de Nova York como um preto traidor, que fazia música de branco na Europa.

Já para Jeremy Wells, autor do livro *Blackness seized: Jimi Hendrix's (in)visible legacy in heavy metal*, raça era, sim, um fator muito importante na forma como a arte de Hendrix floresceu. Apesar de fazer "música de branco", se vestir como um branco, se apresentar diante de plateias majoritariamente brancas, ter parceiros músicos brancos e até suas namoradas serem brancas, o som de Hendrix era, sem a menor dúvida, preto até a última raiz do cabelão *black*. Toda a sua formação musical inicial veio do blues. Antes de se tornar músico solo, ele tocou em bandas de acompanhamento para grandes músicos negros, como Little Richard e os Isley Brothers.

"Antes da fama, ele já era conhecido como o melhor músico de R&B do *Chitlin' Circuit*" (como era conhecido o conjunto de bares e casas de *show* exclusivos para negros do sul dos EUA), afirmou Greg Tate, músico e jornalista que muito escreveu sobre Hendrix. Não dá pra ser mais negro do que isto, mesmo que muitos fãs brancos finjam não notar.

O virtuosismo intuitivo de Hendrix foi um caso único. Enquanto ele, um dos únicos negros a furar o bloqueio da raça no *mainstream*, soltava faíscas para todo lado, jovens músicos britânicos, egressos de academias de música e escolas de arte, urdiam um novo subgênero, o rock progressivo. Rococó roqueiro, o progressivo trouxe o rigor das salas de música de concerto para os palcos dos dois lados do Atlântico, com resultados desiguais.

Sua pegada acadêmica, contudo, foi fatal para os negros no rock — que jovem negro tinha acesso às academias de música para aprender a tocar como Keith Emerson ou Rick Wakeman? Nenhum, né?

Então, vale apontar: ao abdicar do roll, o rock praticamente abdicou também de suas raízes negras. E esse foi o grande golpe do racismo no rock. Ao elitizar as formas de se abordar a música rock, o progressivo basicamente eliminou a abordagem intuitiva e lúdica com que os negros faziam rock.

Os grandes músicos do rock progressivo eram racistas malvados por isso? Evidente que não. Todo esse processo passou batido na época. Hoje podemos afirmar isso apenas porque observamos o fenômeno a partir da perspectiva que só o passar das décadas nos dá.

Robert Fripp (King Crimson), os caras do Yes e Emerson, Lake & Palmer, entre outras grandes bandas da época, apenas buscaram fazer a arte deles da forma que eles julgavam mais apropriada às suas aspirações artísticas. Certamente nenhum deles pensou "vamos embranquecer o rock





Phil Lynott, arte de rua em Dublin (Camden Street)

e tirar os negros da jogada". Claro que não. Mas aconteceu.

Separados do grande *mainstream*, astros negros como James Brown, Sylvester Stewart (líder da banda Sly & The Family Stone), Chuck Berry e Little Richard seguiram suas carreiras fazendo *shows* e gravando discos, sem grande repercussão.

O rock — agora um gênero gigante, essencialmente branco e anglo-saxão, alimentado pela beatlemania, pelo legado de Woodstock e toda a indústria do *showbiz* — criou superastros ao longo dos anos 70.

Eric Clapton era um deles. O ex-guitarrista do Cream, um maníaco por blues, ganhou muito dinheiro e fama com sua releitura — sim, maravilhosa — do gênero negro nascido dos cantos de trabalho dos escr-

vizados no sul dos Estados Unidos. Sujeito de alma atormentada, teve problemas sérios com álcool e drogas pesadas (heroína). Problemas que, diga-se de passagem, só se agravaram quando encasquetou de se apaixonar pela modelo Pattie Boyd, então esposa de um de seus melhores amigos, George Harrison — aquele mesmo —, gerando uma das histórias de triângulo amoroso mais memoráveis do rock.

Tudo isso é compreensível em seu processo de sofrimento. Eric Clapton é um sujeito sensível e sofrido, todos entendemos isso.

O que realmente não deu para ninguém entender foi quando, em 1976, o *guitar-hero*, "Deus", segundo uma famosa pichação nas ruas de Londres, declarou voto no conservador Enoch Powell para primeiro-ministro, um sujeito cujo discurso era repleto de racismo escancarado e pregava a imediata repatriação de todo imigrante "não branco ou de cor".

Pois bem, durante um *show* na cidade industrial de Birmingham (berço de bandas tão díspares como Black Sabbath e Duran Duran), em agosto daquele ano, Clapton afirmou com todas as letras que o Reino Unido estava "superpovoado", que os britânicos deveriam votar em Powell, único candidato que poderia evitar a transformação do Reino Unido em uma "colônia negra".

Não parou por aí. O músico teria afirmado que a solução seria "se livrar dos estrangeiros, dos pretos e dos crioulos". E arrematou com o slogan do partido fascista inglês National Front (Frente Nacional), do qual Powell era membro: "*Keep Britain white*" (mantenha a Grã-Bretanha branca).

É preciso lembrar que, em meados dos anos 1970, o Reino Unido estava em má situação: desemprego, inflação e uma

profunda crise econômica. Enquanto o povão se lascava em subempregos, astros britânicos do rock desfilavam no *jet-set* internacional, esbanjando luxo e riqueza. Os grandes astros do rock haviam perdido contato com aquilo que os havia alimentado e tornado o que eram.

Nesse cenário, as declarações vomitivas de Clapton caíram como uma bomba no nascente movimento punk inglês, que já nutria profundo desprezo pela aristocracia roqueira surgida nos anos 1960 e estabelecida nos 1970, como Clapton, os Stones, Rod Stewart e Led Zeppelin.

É chato ter de lembrar que David Bowie também pisou na bola ao declarar em uma entrevista à revista *Playboy* que "Adolf Hitler foi um dos primeiros *rockstars*". Em outra entrevista, para um veículo sueco, afirmou com todas as letras que achava que a "Grã-Bretanha poderia se beneficiar enormemente com um líder fascista. Afinal, fascismo é nacionalismo. Acredito fortemente no fascismo" etc. etc. etc. Também houve o famoso incidente em que ele — aparentemente — fez a saudação nazista de pé em um carro conversível.

Mais tarde, Bowie tentou limpar a barra, dizendo que estava usando muita cocaína na época, que estava fascinado com o lado ocultista do nazismo, que estava apenas acenando com o braço estendido aos fãs e outras desculpas. De fato, é plausível. Não houve outros incidentes relacionando Bowie e nazifascismo nas décadas seguintes. Sua última esposa, a super-modelo Iman, é negra somali. Mas que vacilo, hein, Mister Jones!?

Enquanto tudo isto acontecia, Red Saunders, um fotógrafo que havia participado do movimento Mod nos anos 1960 e integrava um grupo de teatro *undergrou-*

nd experimental, já andava bem injuriado com o lero lero fascista da Frente Nacional. Quando estourou o escândalo das falas racistas de Clapton, aquilo foi a gota d'água para ele. Com alguns amigos, Saunders escreveu um manifesto antifa irado contra Eric Clapton e o enviou ao semanário *New Musical Express*, o famoso *NME*.

No texto, fizeram referência ao hit *I shot the sheriff*, composição de Bob Marley cuja versão "claptoniana", incluída no álbum "461 Ocean Boulevard" (1974), fora seu maior hit até então: "Qual é, Eric! Se liga! Metade de sua música é negra... Quem atirou no xerife, Eric? Com certeza não foi você!".

No final da carta, Saunders & cia. convocavam todos os roqueiros a se juntarem a um movimento denominado Rock Against Racism (Rock Contra o Racismo). Eles receberam centenas de cartas apoiando a ideia, vindas de fãs de rock dispostos a reafirmar as raízes negras de seu gênero favorito.



O movimento começou pequeno, com um *showzinho* em um pub no East End londrino em novembro daquele mesmo ano (1976), com a cantora Carol Grimes e a banda de reggae Matumbi. Nesse primeiro *show* surgiu uma tradição do movimento, depois adotada como regra pelas bandas de ska do selo Two Tone, que era terminar a apresentação com negros e brancos tocando juntos em uma grande jam.

Graças ao fanzine oficial do RAR, o *Temporary Hoarding*, a ideia antirracista rapidamente se espalhou pelo Reino Unido e depois pelo mundo. Ao longo de 1977, o RAR foi ganhando células ativas em Leeds, Birmingham, Manchester, Hull, Newcastle, Edimburgo, Glasgow, Belfast, Sheffield, Cardiff, Swansea e Bristol, além da matriz em Londres. Núcleos nos Estados Unidos (em Nova York, São Francisco e Chicago), Irlanda, França, Bélgica, Suécia, Holanda, Alemanha, Noruega, Dinamarca, África do Sul e Austrália logo mandaram avisar que também estavam juntos na luta.

Os coletivos *Rock Against Racism* reuniam não apenas roqueiros, mas também escritores, *designers*, artistas de rua, de teatro, fotógrafos, fãs e ativistas em geral. Coligado ao movimento *Anti-Nazi League* (Liga Anti-Nazi, originada dentro do *Socialist Workers Party*, Partido dos Trabalhadores Socialistas), o RAR promoveu uma gigantesca marcha em Londres no dia 30 de abril de 1978, reunindo algo entre 80 mil e 100 mil pessoas (o número varia dependendo da fonte).

A multidão saiu da Trafalgar Square e marchou até o East End, e dali para um grande concerto ao ar livre no Victoria Park. Teve The Clash, Steel Pulse,

Tom Robinson Band, X-Ray Spex, Jimmy Pursey (da banda punk Sham 69) e o trovador folk punk Patrik Fitzgerald. Em setembro, o movimento repetiu a dose, com nova marcha (desta vez do Hyde Park até o Brockwell Park, em Brixton) e *shows* de Elvis Costello, Aswad e Stiff Little Fingers. Até 1981 houve marchas e concertos ocasionais juntando bandas de punk rock, reggae e ska em Londres, Leeds, Manchester, Edimburgo, Cardiff e muitas outras cidades no Reino Unido, Europa e EUA.

Em 2019 foi lançado o documentário *White Riot (Distúrbio branco)*, mesmo título de uma música do Clash), dirigido por Rubika Shah, enfocando as origens do movimento, suas ações e consequências e seu legado, mostrando que ainda hoje o RAR dá frutos, como o movimento *Love Music Hate Racism* (LMHR), fundado em 2002 e que agitou a Grã-Bretanha no início do século, promovendo grandes concertos beneficentes com as estrelas inglesas da época, como a banda Doves, a rapper Ms. Dynamite e cantores como Ed Sheeran e Pete Doherty.

Phil Lynnot e Arthur Lee: menosprezados, mas nunca esquecidos

Impossível não citar aqui duas outras figuras gigantescas da história do rock, cujas estaturas ainda não foram devidamente avaliadas e que eram negros: Phil Lynnot, o líder da banda irlandesa Thin Lizzy, e o norte-americano Arthur Lee, líder da banda californiana psicodélica Love.

Começando pelo primeiro, Lynnot era filho de uma mulher irlandesa, Philomena Lynnot, com — vejam só — um marinheiro

negro brasileiro (versão que circulou por muitos anos e vem sendo questionada de que o pai seria na verdade de Georgetown, na Guiana), que apesar de ter proposto casamento à moça tão logo soube que ela estava grávida, se pirulitou da Irlanda e voltou ao Brasil quando o pequeno Philip tinha apenas três semanas de vida. Sobre o pai brasileiro e ausente de Phil, só se sabe seu primeiro nome: Parris, o que é um nome bem incomum para um brasileiro, mas enfim, é o que a história nos diz.

Conta-se que inicialmente ele ainda enviou ajuda financeira para o filho irlandês, mas depois formou outra família e sumiu de vez. Muito típico, infelizmente. Mãe solteira ainda bem jovem, com apenas vinte anos e em um país extremamente católico e conservador, Philomena deixou o Philipinho para ser criado pela avó materna e os tios e também se pirulitou de Dublin — para Manchester, na Inglaterra, um pólo de imigração do operariado irlandês na terra da rainha. (Morrissey, por exemplo, o hoje famigerado ex-Smiths, nasceu em Manchester filho de um casal de imigrantes irlandeses.)

Único negro na sua vizinhança, Lynnot cresceu, formou o Thin Lizzy em 1969 aos vinte anos e estourou na virada de 1972 para 1973 com o single *Whiskey in the jar*, uma irrepreensível abordagem folk rock para a tradicional canção irlandesa. Em 1976 inscreveu seu nome e o de sua banda em definitivo na história do rock com o álbum "Jailbreak", um discaço da primeira à última faixa, que trouxe o megahit *The boys are back in town*. Lynnot é considerado o primeiro grande rockstar irlandês, precedendo o U2.

Nada mal para um mestiço fenotipicamente negro, que não se furtava em aplicar uns bofetões na cara dos eventuais racistas que evidentemente apareceram em seu caminho, como conta um de seus melhores amigos, o artista visual Jim Fitzpatrick, testemunha ocular de pelo menos duas dessas ocasiões.

Na primeira, ao ser zombado por um imbecil bêbado, este mesmo acabou escorregando e caindo no chão assim que Phil, Jim e seus amigos fizeram menção de partir pra cima do mané racista. A turma toda se acabou de rir.



LIVING COLOUR

MERCREDI 14 JUIN 1989 - 20 HEURES



CBS
ÉPIC



90 FRANCS

Nº 0450

A segunda vez foi mais séria. Phil deu uns tapões na cara de outro bêbado no banheiro do tradicional restaurante *Solomon Grundy* de Dublin enquanto Jim ficou de guarda na porta. “Desta vez ninguém riu. O cara estava sendo muito nojento e escroto, e Philip o colocou na linha com uns tabefes enquanto eu fiquei de butuca na porta”, relatou Jim em seu Instagram.

Amado no mundo e principalmente na Irlanda — há uma estátua em sua homenagem em Dublin —, Phil Lynnot morreu em janeiro de 1986, depois de se acabar por muitos anos na mistura fatal de álcool, pó e noites em claro. Seu legado musical e antirracista — sim, ele o era — sobrevive em seus álbuns e está explicitamente endereçado nas letras de canções como *Black boys on the corner*, *Róisín dubh* (Black Rose): *a rock legend e ode to a black man*. Um brinde ao grande Phil.

Outra figura negra incontornável do rock é Arthur Lee, líder da cultuada Love, uma das principais bandas do rock psicodélico em todos os tempos. Nasceu em Memphis, Tennessee, em 1945, mas sua mãe fugiu do marido em 1952, depois que este se recusou a lhe conceder o divórcio, e foi morar com o pequeno Arthur na Califórnia.

Lee, já na juventude, é apontado como um dos inventores do visual hippie ao perambular pela famosa Sunset Strip de Los Angeles todo *flamboyant*, montado com lenços esvoaçantes coloridos, chapéu Fedora, calças boca de sino de cintura baixa, camisa de babados aberta no peito etc. Ainda hoje ele é apontado como o primeiro hippie negro, embora o próprio Lee sempre tenha corrigido a informação para primeiro hippie, ponto. Seu visual logo foi copiado por outros grandes músicos negros do

rock, como o próprio Jimi Hendrix e o já citado Sylvester Stewart.

Com o Love, que ele formou em 1965, deixou um enorme legado de influência no rock, especialmente com o seu terceiro álbum, “Forever Changes” (1967), obra que está sempre figurando em qualquer lista de maiores discos de rock de todos os tempos. No som, uma mistura inclassificável de hard rock, folk, pop orquestral, flamenco, blues e jazz. Nas letras, crônicas de alienação, solidão, decadência e falência social — enfim, o lado mais dark da era *flower power*, muitas vezes apontadas como premonições da direção sombria que o movimento tomou a partir dos assassinatos praticados pela “família” de Charles Manson e o concerto de Altamont.

Além de todos os contratempos e humilhações que Lee sofreu como qualquer jovem negro norte-americano vivendo nos EUA do século XX, sua história mais tardia ficou marcada pelo episódio de sua prisão em 1996, quando a polícia foi chamada à sua casa, depois que ele teria disparado sua arma à esmo. Acontece que o seu processo, no qual foi condenado a doze anos de cadeia, foi cheio de falhas e imprecisões. Nem mesmo o exame para ver se havia traços de pólvora em suas mãos foi feito e logo um juiz (cof cof) imparcial o condenou.

Tudo bem que ele já tinha antecedentes de posse de drogas e violência doméstica, mas será que o mesmo teria acontecido com um artista branco de olhos azuis? Fica a questão.

Arthur Lee foi libertado em 2002. Morreu em 2006, de leucemia.

Death, the KKK took my baby away

Ainda nos EUA, a presença negra no cenário do rock setentista era praticamente nula ou meramente *ultraunderground*, como no caso da hoje cultuada banda protopunk Death, formada em Detroit, em 1971, por três irmãos: Bobby (baixo, vocais), David (guitarra), e Dannis Hackney (bateria). Após muita luta, somente em 1975 o trio conseguiu gravar sete faixas (de doze planejadas) para um futuro álbum que nunca saiu, já que a condição imposta pela gravadora era trocar o nome da banda.

Os caras não aceitaram e a banda acabou em 1977. Somente em 2009 as canções emergiram, para espanto geral: era punk rock cuspidor e escarrado, com o perdão do chiste, dois anos antes dos Ramones. Com a nova visibilidade, os membros remanescentes (David morreu de câncer em 2000) reformaram a banda e gravaram mais dois discos.

Hoje muito se discute como, caso o Death tivesse conseguido gravar e lançar seu álbum em 1975, a história do punk rock — música e movimento — teria sido completamente diferente, com forte presença de jovens negros, atraídos e influenciados por aqueles três rapazes negros e de periferia.

Em vez disso, tivemos os Ramones fazendo esse papel. Ninguém duvida que foi uma grande, grande banda com uma abordagem original em sua proposta de rock *bubblegum* sujo, cru e acelerado, uma coleção de *hits*, álbuns incríveis e fortíssima influência no rock e na cultura pop, sentida ainda hoje.

O chato é lembrar que um dos principais arquitetos do som dos Ramones, o guitarrista Johnny Ramone, era um rea-

cionário de carteirinha, eleitor fervoroso do Partido Republicano e, possivelmente, racista. Uma das anedotas históricas mais recorrentes na historiografia da lendária banda é que Joey Ramone, o vocalista, escreveu a canção *The KKK took my baby away* [A Ku Klux Klan levou minha garota embora] para Johnny, depois que este roubou sua namorada, Linda — e ainda achou de se casar com ela.

Há quem diga que não, nada a ver essa história, como Mickey Leigh, irmão de Joey, que sustenta que a música nasceu depois que Joey arrumou uma namorada negra, mas a mãe dos irmãos não aprovava o relacionamento, que durou pouco. Depois que o casal rompeu, Mickey perguntou a Joey o que houve e este lhe respondeu: "The KKK took my baby away".

Evidentemente não devemos deixar de lembrar da grande Bad Brains, banda pioneira do hardcore de Washington DC, 100% negra e rastafari. Formada em 1977, lançou as bases para a prolífica cena punk da capital estadunidense. Infelizmente, seu primeiro álbum só foi lançado em 1982. Inclusive, o nome da banda saiu de uma canção dos Ramones. Imagina se, em vez de pelos Ramones, tivessem sido influenciados pelo Death? Fica a pergunta no ar.

One in a million, Living Colour

Dois fatos, já nos anos finais dos anos 1980, merecem registro. Em 1988 chegou às lojas o primeiro LP de uma banda de rock 100% negra, a Living Colour, coisa então raríssima. Numa época em que quem dominava as paradas eram bandas de brancos cabeludos (muitas vezes *rednecks*) como Bon Jovi, Poison, Guns N' Roses (vamos falar

dessa logo a seguir), o álbum "Vivid" foi um imenso sopro de frescor naquela decadente cena de hard rock farofa: pesado, suingado, cosmopolita e com letras belíssimas carregadas de crítica social.

Sabe-se lá por que razão, o álbum foi lançado por uma gravadora *major* (o selo *Epic*, hoje propriedade da Sony Music), o que facilitou muito sua penetração na grande mídia. O clipe do hit *Cult of personality* rodou horrores na MTV. A música, possivelmente seu maior sucesso até hoje, lhes valeu um Grammy, além de outras premiações.

Era um assombro: negros tocando rock pesado (muitíssimo inspirados por Jimi Hendrix, vejam só, que surpresa) e quebrando tudo. Uau. Onde vamos parar: negros tocando rock pra valer! "O rock era feito por pessoas brancas naquele momento. Era o auge das bandas de cabeludos. E o Living Colour apareceu e eles poderiam tocar e cantar dando um banho nessas bandas. Mas eles eram negros. A indústria musical era escancaradamente racista", notou o empresário do LC à época, Roger Cramer, em uma entrevista ao site *The Ringer*.

Ao mesmo site, o baterista Will Calhoun lembrou que "uma das coisas mais frustrantes é a ignorância das pessoas que não irão admitir ou lidar com o fato de que as pessoas negras inventaram o rock & roll".

Pois é. O pior de tudo é que, se não fosse outro homem branco, sir Mick Jagger, eles nem sequer teriam assinado contrato para lançar o álbum de estreia. Foi Mick (ô home abençoado) quem chegou na *Epic Records* e falou que eles deveriam dar uma chance àquele quarteto de negões virtuosos.

Hoje, "Vivid" e seus sucessores "Time's Up" (1990) e "Stain" (1993) são considerados obras-primas do rock em geral e discos altamente influentes em sua mistura de heavy metal, funk, rap, punk e jazz. Tom Morello, o icônico guitarrista da igualmente icônica Rage Against The Machine, uma das bandas mais politizadas de todos os tempos, disse o seguinte de "Vivid": "Quando eu ouvi «Cult of Personality» pela primeira vez, eu fiquei absolutamente impactado que claramente haviam outros afro-americanos que não tinham vergonha nenhuma de amar o Led Zeppelin e queriam fritar em solos de guitarra. [O disco] abriu as portas para a minha carreira".

Coincidência ou não, aquele mesmo ano de 1988 viu chegar às lojas, meio às pressas, o EP "Lies", do já citado Guns N' Roses. Com oito faixas, o disco trazia em um lado quatro faixas inéditas na linha que mais adiante seria chamada de "acústica", usando violões em vez de guitarras. O lado B trazia o EP com quatro faixas ao vivo que a banda havia lançado de forma independente, antes da fama.

Até aí, tudo bem. O problema era que uma das faixas inéditas, *One in a million*, era praticamente uma ode racista-xenófoba do seu cantor e letrista, Axl Rose. A letra, uma pérola de estupidez e incoerência *rednecks*, diz coisas como "Polish and niggers, that's right / Get outta my way / Don't need to buy none of your / Gold chains today". Literalmente: "polacos e crioulos, é isso aí / saiam do meu caminho / não preciso comprar / suas correntes de ouro".

Vale notar que ele não teve nenhum pudor em utilizar o termo "nigger", profundamente ofensiva para os negros, prin-

cipalmente quando proferida pela boca de brancos caipiras como Axl.

Mais adiante, Axl ataca de novo: "Immigrants and faggots / They make no sense to me / They come to our country / And think they'll do as they please / Like start some mini Iran / Or spread some fuckin' disease / They talk so many goddamn ways / It's all Greek to me". Traduzindo: "Imigrantes e bichas / não fazem sentido pra mim / Eles vêm ao nosso país e fazem o que querem / como iniciar um mini Irã / ou espalhar alguma porra de doença / Eles falam de tantas formas diferentes / pra mim é tudo grego".

Não parou por aí. Mais para o final da música, ele tenta dar uma de João-sem-braço ao se fazer de desentendido, já prevendo as críticas que, de fato, vieram: "Radicals and racists / Don't point your finger at me / I'm a small town white boy / Just tryin' to make ends meet / Don't need your religion / Don't watch that much TV / Just makin' my livin', baby / Well that's enough for me". Ou seja: "Radicais e racistas / não apontem seu dedo pra mim / Sou um menino branco de cidade pequena".

Não precisa tirar as crianças da sala. Em respeito aos leitores e à editora deste livro, o autor vai se abster de comentar este último e deplorável trecho da letra de *One in a million*. Basta acrescentar que a faixa é tão vergonhosa, mas tão vergonhosa, que foi "deletada" da obra da banda, reunida na caixa "Appetite for Destruction", lançada em 2018. Segundo o guitarrista Slash (que é filho de mãe negra e judeu por parte de pai, vale lembrar), essa foi uma "decisão coletiva".

Outra banda dessa época que merece menção aqui e costuma ser muito com-

parada ao Living Colour é a Fishbone, de Los Angeles, formada em 1979, quando os membros — todos negros — ainda estavam no ginásio (*junior high school*). Em 1987, um ano antes da estreia do LC, lançaram seu primeiro álbum, "In Your Face", pela *major* Columbia (hoje também propriedade da Sony Music).

Fizeram sucesso com o álbum seguinte, "Truth and Soul" (1988), abrindo um período de turnês, aparições em programas de TV e grandes festivais ao longo dos anos 1990, embora tenham perdido alguns membros pelo caminho.

Com sua mistura de hard rock, ska, free jazz, funk e soul, o Fishbone segue ativo até hoje (2021), segundo o Facebook da banda.

Considerações finais, derrubem este sistema

Há muito, muito mais a se falar sobre racismo no rock. Nem sequer chegamos a falar do Brasil neste artigo, mas infelizmente, não há mais espaço.

A lição que fica é bem clara: carteirinha de roqueiro não significa absolutamente nada. Infelizmente, o que não falta hoje em dia por aí é roqueiro reacionário.

Contra essa avalanche de chorume que nos soterra há alguns anos, só há uma solução, e agora vou pedir licença para citar um músico branco, Stephen Stills: "Teach your children".

Ensinem, eduquem suas crianças. Ninguém nasce racista. Essa doença mental-espiritual é adquirida geralmente em casa, quando ouvimos nossos pais, pessoas do século passado, falando absurdos que,

naquela época, pareciam naturais em uma sociedade racista como a brasileira: “até tenho amigos negros”, “fulano de tal é negro de alma branca”, “fulana até que é bonita para uma negra” etc.

Sem contar todas aquelas piadas racistas que se contavam aos risos, com a maior sem-cerimônia em qualquer ambiente. Aqui em Salvador — atenção: em Salvador, a tal “cidade mais negra do Brasil” — cansei de ouvir essas piadas no selecionado ambiente de uma das mais tradicionais escolas católicas locais, muitas vezes na frente dos poucos (pouquíssimos) coleguinhos negros que frequentavam aquela fábrica de alienados.

Racismo mata e o racismo estrutural mantém o Brasil no subdesenvolvimento. Isso não é acaso. É projeto. Ensinem suas crianças a derrubar este sistema. É a única chance de um futuro minimamente decente.



Enquanto duas placas avisam que a Rosa Parks é o único caminho, a outra lembra que não será tolerada nenhuma forma de “vadiagem” e que os infratores serão punidos na forma da lei

O ROCK E O FEMINISMO EM TRÊS TEMPOS

Carolina Votto

*Ela nem vem mais pra casa, doutor, ela odeia meus vestidos
Minha filha é um caso sério, doutor
Ela agora está vivendo com esse tal de Roque Enrow*

(Esse tal de Roque enrow, Rita Lee)

*That's why they say I'm different
That's why they say I'm strange
That's why they say I'm funky. Little Richard, wow, you sure
Showed 'em you sure could sing. Alright, alright*

(They say i'm different, Betty Davis)

A luta pela emancipação feminina se constrói em um campo de disputas, um *agon*, que como enunciou Simone de Beauvoir, nunca estará totalmente conquistado. Nesse horizonte vamos dançar entre três tempos que permitem uma reflexão poética e crítica acerca da força feminista no *Roque enrow*. No primeiro tempo, *Strange things happening every day* ("Coisas estranhas acontecem todos os dias"), iremos adentrar o que se costuma considerar como os primórdios do rock na presença de Rosetta Tharpe, guitarrista, cantora e compositora. A relação transitória entre gospel, blues e o surgimento do rock na voz de mulheres, traz ao palco de nossas ideias uma nova estética nas vozes que pedem respeito de Aretha Franklin, Big Mama Thorton, Nina Simone, Janis Joplin. No lema do pessoal é político, a arte ocupa seu lugar de destaque.

Agon é um termo literário da antiguidade grega, presente na obra de Hesíodo: *O trabalho e os dias*, na figura de duas deusas chamadas *Eris*: uma considerada má e outra boa; a primeira representa as competições que levam às misérias humanas; a segunda as disputas que elevam a força para os afetos criativos. *Agon*, nos significa também: luta, disputa, esforço, competição e criatividade. Sendo o *Agon* grego um jogo de força, gesto, arte, com muitas regras e juizes. Neste contexto nos interessa o campo de forças, invenção e luta presente nesta terminologia grega.

O segundo tempo *I love rock & roll* diz respeito à difícil combinação entre misoginia e a força das mulheres diante de um universo constituído por símbolos da



Simone de Beauvoir, grafite, Museu Morada do Caos, Saint-Romain-au-Mont-d'Or, França

masculinidade. Artistas como Joan Jett, Rita Lee, Yoko Ono, Tina Turner, evidenciam a importância de sustentar o que Betty Friedan alerta: "É preciso superar a mística feminina". Essas e outras artistas de seu tempo nos marcam com o seu amor à arte e à liberdade. O terceiro tempo, *Garota encrenca*, se propõe às batidas contemporâneas entre estética e resistência. O surgimento de uma pluralidade de bandas que evidenciam a consolidação de perspectivas feministas pelo viés da música, das apresentações de festivais, a consolidação de manifestos e posturas como o Riot Grrrl como elementos emancipatórios e artísticos de uma atitude *roque enrow*, presente em Bikini Kill, Dominatrix, coletivos feministas, bandas de metal e punk rock, figuras como a diva do pop Madonna.

É importante destacar que o século XX é marcado pelo avanço das lutas no campo da política e dos direitos civis. Com isso, as disputas pela emancipação das mulheres se evidenciam, com tensões manifestas em diferentes gerações do feminismo até a contemporaneidade. Segundo Virginia Woolf, "tudo o que uma mulher precisa para escrever ficção é dinheiro e um teto todo seu". Diante de conquistas tão basilares para a existência de qualquer sujeito, podemos nos perguntar: qual é a relação entre as mulheres e o rock? Como o feminismo e o rock dialogam em uma criativa composição de estética e resistência? Nesse viés, permeado pelas desigualdades históricas e sociais, é fundamental escutar o que ecoa das transformações de uma cultura, ainda sustentada pelas vozes patriarcais.

***Strange things happening every day* (Coisas estranhas acontecem todos os dias)**

Sister Rosetta Tharpe é considerada por muitos fãs de rock & roll como a matriarca do gênero, se assim a podemos designar. *Strange things happening every day* é uma das primeiras músicas tocadas por Rosetta em 1944, sendo esta um encontro entre o blues, o gospel norte-americano e os primeiros acordes do que viria a se considerar o começo do rock, despontado por figuras como Chuck Berry, Elvis, e B. B. King. Sister Rosetta era uma artista preta e como muitos artistas pretos sofreu as intempéries do racismo e da apropriação de suas músicas e talentos sem conquistar o devido reconhecimento. Já no final da década de 1930, tocava guitarra, o que era uma raridade para o contexto da época.

Ainda despontaram outras artistas nesse contexto, que propiciaram ao rock trilhar, ainda que de forma modesta, o caminho da inclusão das mulheres, com

destaque para LaVern Baker e Big Mama Thornton. Dizer que os primórdios do rock se desenvolveram a partir da presença das mulheres, não seria nenhuma surpresa, se não fosse o fato de que elas demoraram para serem aceitas e reconhecidas nesse meio. Como a própria Rosetta, que se apresentou muito além do seu tempo, ao tornar seu terceiro casamento um espetáculo.

A musicóloga Julie C. Dunbar o descreve assim em *Women music, culture an introduction* ao retratar as mulheres no gospel e no blues: "Em 1952, ela celebrou seu terceiro casamento em um estádio de beisebol, vendendo ingressos para o evento e se apresentando com seu vestido de noiva. Do famoso '«concerto de casamento», ela levou sua música para outros espaços públicos ao longo da década de 1960, incluindo estádios, teatros e outros locais".

Enquanto Rosetta desponta entre o blues, o gospel e o início dos acordes de uma guitarra que anunciam que pedras irão rolar diante de uma nova estética, Aretha Franklin pede respeito: "Tudo que eu estou pedindo. É um pouco de respeito quando você vier pra casa (só um pouquinho)... R-E-S-P-E-I-T-O. Descubra o que isso significa pra mim. R-E-S-P-E-I-T-O". Mais adiante, explode o que seria o desejo histórico de muitas mulheres, que é o marido chegar em casa e não a encontrar mais, como forma de aprender a valorizá-la. Ainda estamos clamando por respeito em muitas áreas, claro, mas foi nesse contexto da década de 1960 do século XX que, muitos acontecimentos se tornaram efervescentes e a luta pelos direitos humanos e a emancipação feminina se tornaram pautas da ordem do dia. Esse é o momento que se desdobra o que é considerada a segunda onda do feminismo, tendo sido a



Virginia Woolf

primeira esboçada no Reino Unido com a luta pelo voto feminino, o famoso sufrágio. Agora é preciso avançar nas conquistas. Como as mulheres de fato saem da esfera da vida privada e alçam ao palco como protagonistas de seus desejos e invenções? Como seres políticos, se posicionando também frente às injustiças sociais. A questão é: como colocar seus talentos a serviço da sociedade civil para além de lavar louças, cuidar da casa e dos seus respectivos maridos e filhos?

As vozes femininas começaram a ecoar essa insatisfação e as contraditórias atitudes que emanam do que Simone de Beauvoir anuncia no *Segundo sexo* em relação ao "Destino de Mulher", como se todas as mulheres tivessem sido esculpidas para a vida privada e a constituição de uma família, sendo estas suas únicas atribuições de sucesso. Esse destino de mulher, de certa maneira, segundo a filósofa francesa, já estava historicamente talhado nas subjetividades femininas. Claro que existe uma diferença entre esse destino de mulher em relação às mulheres oriundas de famílias abastadas e aquelas provenientes da classe operária ou pretas. Existe toda uma hierarquia social, cultural e histórica com a qual o feminismo sempre tem que se haver.

A própria heterogeneidade em que estamos inseridas. Podemos perceber como Nina Simone imortalizou essas contradições ao ecoar com seu timbre grandioso a passionalidade do amor e do desejo pela liberdade. Quase uma simbiose da "loucura feminina" e a forma que a maioria das mulheres eram educadas: "I love you anyhow. And I don't care. if you don't want me. I'm yours right now" "eu te amo de qualquer maneira. E não me importo, se você não me quer. Sou sua agora mesmo". A mesma

voz que ecoa um amor escravizado ao estilo Eco e Narciso, também viceja em alto e bom tom não precisar de bens materiais, pois sua inteligência, seu cabelo, sua voz e sua liberdade são suficientes para viver.

Neste contexto se imortalizou a frase "O pessoal é político", pois era preciso abrir as portas da casa para que as mulheres rompessem com a mística feminina preconizada por Betty Friedan ao questionar a representação das mulheres na mídia e a sua conduta na vida íntima; no fundo, onde a sociedade permitia que estas pudessem atuar, para além dos comerciais de utensílios domésticos e receitas de bolos. Na música não seria diferente — na música elas estavam autorizadas a serem musas, como desde sempre — mas elas ousaram, mesmo sem o incentivo, a formação estética de uma grande maioria para romper com os estigmas estabelecidos. No final da década de 1960, o mundo perdia Janis Joplin, uma artista com uma das vozes mais selvagem, angustiada e envolvente que já se viu; Janis era pulsante demais para um mundo que talvez ainda não estivesse pronto para ela, como ela mesma afirmava: "No palco faço amor com vinte e cinco mil pessoas. Depois, volto para casa e me encontro sozinha". Podemos intuir que essa melancolia também fazia parte da condição de ser uma mulher artista talentosa, performática e com uma sensibilidade exacerbada.

Segundo a obra recém lançada no Brasil, *As mulheres do rock*, de Laura Grumaglia com ilustrações de Sara Paglia, ao mencionar o papel de Janis Joplin, as autoras citam um artigo para o *New York Times* intitulado "Does rock degrade women?", da escritora norte-americana Marion Meade, logo após a morte de Janis. Nesse artigo, Meade questiona como seria possível dis-

ponibilizar uma orientação às garotas que desejavam se tornar roqueiras nesse contexto em que Janis Joplin havia falecido: "Por muito tempo nos sentamos de lado, fazendo o papel das fãs fanáticas. As mulheres sempre foram um segmento importante do público do rock [...]. Os tempos estão mudando". E agora, qual mundo espera as garotas que desejam viver o rock & roll?



Madonna, grafite feito por Mr. Brainwash em Los Angeles, California, EUA

I love rock & roll

*i love rock and roll
So put another dime in the jukebox baby
I love rock and roll
So come on take some time and dance with me
(I love rock and roll, Joan Jett & The Blackhearts)*

*Ela não fala comigo, doutor, quando ele está
por perto
É um menino tão sabido, doutor,
ele quer modificar o mundo*

*Esse tal de Roque enrow, Roque enrow
Quem é ele? Quem é ele?
Esse tal de Roque enrow*

(Esse tal de Roque enrow, Rita Lee)

Qual seria a semelhança entre artistas como Joan Jett e Rita Lee? Tanto uma como a outra embarcaram na grande aventura de serem pioneiras em seus países, no que se refere à força artística de um estilo musical até então dominado por homens, sendo um ambiente misógino em suas *performances*, mesmo com grande público feminino. Além, é claro, de ter as mulheres como musas de suas canções. Joan Jett na década de 70 começa a tocar guitarra elétrica, um fenômeno até então marcadamente explorado pelo universo masculino. As meninas não eram socialmente autorizadas a tocar esse tipo de instrumento, muito menos a expor seus pensamentos e sexualidade de forma "selvagem". A imagem construída da musa, da diva, da beleza, entrava em confronto com a força emanada pelas batidas da música ou uma suposta violência advinda dos acordes da guitarra ou da potência gutural da voz. No fundo, ficava evidente que as mulheres, e mais especificamente as garotas, não tinham acesso a uma formação em música, muito menos em instrumentos considerados "fálcos", ou seja, que representavam um certo poder da masculinidade.

Jett em entrevista à revista Rolling Stone em 5 de abril de 2012, expõe um pouco das mazelas de ser uma artista mulher em uma sociedade patriarcal: "Sempre foi domínio masculino, um mundo de homens. E de repente as garotas estavam com uma guitarra. Foi uma reação natural dos homens: «Não, você não pode tocar». Para mim, de forma lógica, não fazia sentido". Mais adiante na mesma entrevista, Joan prossegue: "A pior lembrança



Pitty

de preconceito? Foi uma pergunta muito imbecil. Um cara me questionou se eu me sentia como uma mulher ou um homem quando tocava guitarra no palco. Fiquei maluca". Nos anos -70 Joan Jett monta a banda The Runaways, uma das primeiras bandas formada integralmente por garotas adolescentes, o que causou profundo alvoroço no mundo do rock. Em 2010, lançam um filme contando um pouco da história da banda e o seu pioneirismo frente ao des-caso, hostilidade e desrespeito por parte de uma boa parcela do público masculino e de bandas formadas por homens, que tentavam desqualificar o trabalho das artistas.

O que The Runaways nos apresenta ainda hoje é um caldo de uma cultura misógina que trata a mulher de forma profundamente objetificada. Era preciso ter uma musa para adoração dos "olhos masculinos", e se fossem tocar bem, tinham que ser igual a um homem. Nada diferente deste lado do continente, quando Rita Lee, a rainha do nosso Roque Enrow, sacode as estruturas da sociedade brasileira ao des-

concertar o que se imagina que deva ser uma "boa garota". Ela proclama que agora só quer saber desse tal de Roque Enrow e de mudar o mundo. Nesse contexto fica evidente que o rock é uma forma de ver o mundo e de se portar nele. Ser rebelde encarna a possibilidade de viver utopias em um contexto político marcado por ditaduras militares, guerras civis; o mundo precisava de uma revolução. Ou como nos diz a filósofa Hannah Arendt: "É preciso ter liberdade para ser livre". Rita Lee já anunciava em 1975 no LP "Fruto proibido", que a consagrou como a rainha do rock no Brasil: "Um belo dia resolvi mudar. E fazer tudo o que eu queria fazer. Me libertei daquela vida vulgar. Que eu levava estando junto a você". Neste contexto, as mulheres ainda estão profundamente relegadas à tutela masculina, inclusive, a uma formação incipiente, onde poucas têm acesso à universidade. Muitas ainda nem sequer tinham autorização para trabalhar, e como um selo de misógina, dependiam da permissão dos maridos para ingressar no mercado de trabalho.

Rita Lee, em um programa de auditório italiano, descreve um pouco da sua experiência de início de carreira e como com seu "útero e ovários" enfrentaram a misógina de sua geração: "Eu era a única menina roqueira no meio de um clube só de bolinhas, cujo mantra era: para fazer rock tem que ter culhão. Eu fui lá com meu útero e meus ovários — e me senti uma igual, gostassem eles ou não". Não é à toa que até hoje a Pagu incendeia o palanque e ela poderia dialogar com a *Gloria* de Patti Smith, que nos anuncia que Jesus morreu pelos pecados de alguém, mas não foi pelos dela. Patti Smith cantora, escritora, artista plástica, fez de sua *Gloria* uma declaração de existência, e através do rock punk deixou bem claro a

importância de caminhar com seu repertório estético, que vai de Sylvia Plath e Frida Khalo a Virginia Woolf, mulheres que tiveram uma trajetória de força plástica e que de certa maneira estavam além do seu tempo.

Woolf, no início do século XX, em sua obra *Um teto todo seu*, expressou duas verdades incontestáveis: a primeira é que uma mulher necessita ter um teto todo seu e dinheiro para escrever e produzir ficção. A independência das mulheres é essencial. Nessa mesma obra, Woolf relata que pelo fato de as mulheres não terem direito ao estudo e serem obrigadas a se casar, muitos talentos femininos foram desperdiçados ao longo da história. Afirma que, por exemplo, a irmã de Shakespeare também poderia ter sido uma grande escritora. Na história, temos o exemplo da irmã de Mozart, que dizem ter sido uma grande musicista, proibida de seguir a carreira de artista pelo pai e obrigada a se casar. Narra-se que muitas das composições de Mozart foram elaboradas por ela, Maria Anna Mozart (1751-1829). Em entrevista ao jornal *El País* de 27 de novembro de 2020, Smith enaltece a importância da liberdade: "É preciso dar muitos passos para conseguir ser livre. Se é [livre] porque alguém se questiona em cada decisão." "A imaginação serve para viajar para o desconhecido ou para o conhecido. Tem essa força. Seria um erro não aproveitar esse potencial." "A falha humanizou minha atuação. Os momentos que explicam nossa humanidade são os que nos tocam."

O estilo rock & roll carrega em seu bojo dois sintomas que ainda não foram total-

mente superados, principalmente no contexto das décadas de 60, 70 e 80 do século XX. Simon Reynolds e Joy Press em *The sex revolts gender, rebellion, and rock'n'roll*, de 1995, ao mencionar os primórdios e desdobramentos da cultura roqueira, abordam o alto índice de misoginia presente em artistas consagrados do estilo que pregam a rebeldia. Citando inclusive uma frase de Iggy Pop, em que faz questão de deixar clara sua estratégia para impedir que uma mulher tenha "sucesso": "Por mais que cheguem perto, sempre puxo o tapete debaixo delas. É onde minha música é feita. Isso é rock & roll

in excelsis; esta ferocidade masculina, ressentimento, virulência, é a ESSÊNCIA". Essa "ferocidade" do mundo masculino e a "puxada de tapete" não é uma atitude que pertence somente ao artista de *Lust for life*.

Outro homem célebre a deslizar nos es-

combros do patriarcado foi John Lennon, que durante anos escondeu a participação de Yoko Ono na composição de uma de suas canções mais famosas, *Imagine*, vindo a declarar a sua fraqueza em omitir a informação e coautoria tão importante a Yoko: "Eu nunca teria conseguido escrever *Imagine* sem Yoko. Ela me ajudou com muitos versos, mas eu não era homem o bastante para lhe dar os créditos. Os autores daquela canção eram John e Yoko, mas eu ainda era muito egoísta e não tinha consciência, e acabei me apropriando de sua contribuição". Esse desabafo de Lennon nos anos 80, pouco antes de falecer, deflagra como as mulheres além de estarem submetidas a atitudes misóginas,



Björk

também acabavam reféns de uma fantasia de musa.

Como a *Grádiva* (aquela que avança) de Jensen, que conta a história de um arqueólogo apaixonado por um baixo-relevo neoático romano, a obra descreve o desejo por essa imagem intocável. Sair da condição da "intocável" dominada para tocar no mundo é uma tarefa constante e imprescindível para todas as mulheres. Até onde se sabe, Yoko não reclamou a autoria junto a seu companheiro, no entanto, é impensável narrar o século XX e a arte sem Yoko Ono e sua intermitente ousadia artística, além de cantora, compositora, artista e *performer*. Uma das principais representantes do Movimento Fluxus e das ações performáticas que colocavam seu corpo à prova do espectador, Ono influenciou toda uma geração, assim como sua relação com Lennon impactou na estética do músico também. Nesse sentido, vivemos as contradições de cada tempo. Vamos compreendendo os paradoxos que envolvem a relação de muitas mulheres artistas que contribuíram para a carreira de seus parceiros, que em algumas circunstâncias ficaram relegadas à condição de musas, fãs, papéis menores e idealizados. No entanto, também há artistas mulheres que conseguiram superar esses estigmas e Yoko Ono é uma delas. Aprende-se com Tina Turner a ser Fênix e renascer das cinzas, "WE DON'T NEED ANOTHER HERO" — não precisamos de heróis e nem de princesas.

Garota encrenca

*When she talks, I hear the revolution
In her hips, there's revolution
When she walks, the revolution is coming
In her kiss, I taste the revolution*

Rebel girl, rebel girl

*Rebel girl, you are the queen of my world
Rebel girl, rebel girl
I know I wanna take you home
I wanna try on your clothes, oh
(Rebel girl, Bikini Kill)*

Garota rebelde eclode como hit em 1993 na voz de Kathleen Hanna e a banda Bikini Kill. Era o movimento RIOT GRRRL ascendendo no horizonte do punk rock e trazendo para o cenário contemporâneo o encontro entre estética e resistência. A terceira onda do feminismo mostrou a sua face junto às inúmeras bandas de rock, punk rock e grunge de meninas. Bikini Kill proclamava em seus *shows* que os homens fossem para trás, com a exigência de que todas as mulheres ficassem na frente: "Todas as mulheres na frente. Não estou brincando. Todas as mulheres na frente. E vocês, homens, comportem-se bem uma vez na vida. Vão para trás. Para trás".

Um novo século se anunciava com o manifesto das *garotas encrenca*, e era chegado o momento de perder o medo de ser taxada como "louca, encenqueira, solteirona, chata e indelicada". Agora a moda era a utilização do verbo "encrençar" com um microfone nas mãos, guitarras, baterias, a beleza estava conjugada a atitude e não a contemplação da musa, mesmo que elas ainda existissem. RIOT GRRRL foi um manifesto escrito e publicado no fanzine da banda Bikini Kill em 1991, com o intuito de comunicar uma postura política acerca do contexto histórico e social em que as mulheres estavam inseridas e alertar para o empoderamento das garotas em torno de suas potencialidades, para além do que é considerado agradável para a sociedade.

RIOT GRRRL se apresenta como uma resposta ética-estética ao machismo, às condutas sexistas presentes no mundo

do rock e suas circunvizinhanças. O engajamento político, a formação de bandas e as performances feministas emplacaram o slogan "Don't Need You" ("Não preciso de você"). Não precisar dos homens para serem produzidas, encorajadas e sim assumirem o desejo e a liberdade de criarem suas formas de ser e estar no mundo da cultura. Como forma de incentivar efetivamente as mulheres a seguirem suas trajetórias artísticas, Kathleen Hanna escreve no manifesto (1991) como se estivesse respondendo a algum questionamento:

PORQUE nós queremos e precisamos encorajar e sermos encorajadas em face de todas as nossas inseguranças, em face do macho-roqueiro-cervejeiro que nos diz que nós não podemos tocar nossos instrumentos, em face das "autoridades" que dizem que nossas bandas/zines/etc são as piores nos Estados Unidos.

PORQUE nós não queremos assimilar o padrão de outra pessoa (garotos) de o que é e o que não é.

PORQUE nós estamos sem vontade de hesitar diante das alegações que nós somos reacionárias "sexismo reverso" e não AS GUERREIRAS COM ALMA PUNK

RECLAIM YOUR LIFE



Cartaz de um show de protesto realizado no Lower Senate Park (Washington, D.C., EUA) em julho de 1992, que contou com a presença das bandas punk Fugazi e Bikini Kill

FUGAZI
BIKINI KILL
SPEAKERS FROM
WASHINGTON
PEACE CENTER
DC SCAR
RIOT GRRRL
EQUAL JUSTICE
AND MORE...
NOON
JULY 25
US CAPITOL

bring something to make noise with!

**PUNK PERCUSSION PROTEST AT THE
REAGAN/BUSH SUPREME COURT**

PORQUE nós reconhecemos fantasias da Revolução de Machos Armados como mentiras impraticáveis para apenas nos manter sonhando, ao invés de nos tornarmos nossos sonhos E ASSIM procurar criar uma revolução em nossas próprias vidas, todos os dias, ao visualizar e criar alternativas à merda do jeito cristão capitalista de fazer as coisas.

ROCK QUE NÓS SABEMOS que nós somos de verdade.

PORQUE nós sabemos que a vida é muito mais do que sobrevivência física e nós estamos muito cientes que a ideia do punk rock "você pode fazer o que quiser" é crucial para a chegada da revolução de garotas que nós buscamos para salvar a vida psíquica e cultural de garotas e mulheres

de todos os lugares, de acordo com os termos delas, não os nossos.

PORQUE nós estamos com raiva da sociedade que nos diz que Garotas = Idiotas, Garotas = ruins, Garotas = fracas.

PORQUE nós não estamos dispostas a permitir que nossa raiva real e válida seja espalhada e/ou jogada contra nós via sexismo internalizado, como nós temos visto no ciúme entre garotas e comportamentos auto-destrutivos.

PORQUE eu acredito com todomeucoraçãocabecacorpo que garotas constituem

que até hoje introjeta uma atitude explosiva ao aliar espetáculo e inquietude frente às questões humanas demasiadamente humanas. Em *God control*, de 2019, já em uma das primeiras cenas do videoclipe, a cantora aparece junto a uma máquina de escrever e na parede da sala estão enquadradas Simone de Beauvoir, Frida Khalo e Angela Davis. Mulheres que foram ícones e influenciaram de maneira determinante o feminismo e as novas gerações. O que a



Nina Simone, pintura virtual de JK. Zeewolde, 2010

uma força revolucionária que podem, e irão mudar o mundo de verdade.

Essa força revolucionária encarnada nas atitudes das mulheres está presente no comportamento ousado de Madonna,

diva do pop rock nos faz lembrar é que não podemos esquecer a história de lutas que marcam a construção de uma força plástica e existencial em relação às mulheres.

Há uma desesperança que persegue a letra da música, ao mesmo tempo que a

imagem de mulheres como Beauvoir, Khalo e Davis acendem uma fagulha de uma nova democracia, menos militarizada, mais sensível e resistente à potência das diferenças. Impossível não lembrar do filme e turnê ícone "Na cama com Madonna", no início dos anos 1990: naquele contexto já se apresentava uma atitude muito rock & roll da diva do pop ao aliar intimidade, sexualidade, ousadia e música. Já a artista islandesa Björk, traz para a cena em 2017 o seu álbum "Utopia", em que na música *Tábula rasa* podemos experimentar mais um hino feminista: "Break the chain of the fuck-ups of the fathers. It is time For us women to rise, and not just take it lying down It is time The world, it is listening" ("Quebre a corrente das merdas feitas pelos patriarcas. É hora de nós mulheres nos erguermos, e não aceitar tudo sem reação. É hora, o mundo, está ouvindo").

Björk, atenta para o momento em que o mundo está escutando a voz das mulheres, alerta que é necessário romper com a história dos pais, com a herança do patriarcado tão marcada nos corpos das mulheres e também das masculinidades. Ainda é imprescindível se lembrar de Cat Power e seu álbum *Wanderer* de 2018, com composições próprias, tocado e produzido pela artista, e que traz em sua sensibilidade à música *Woman* como uma voz silenciosa que embala o traço subjetivo de "ser mulher". Outro ícone que infelizmente nos deixou muito cedo foi Amy Winehouse, que com sua mistura de potência e singularidade artística atravessou o planeta com seu contralto vocal, como rastilho de pólvora entoou a solidão, o luto, uma estética melancólica, a qual não imaginava que um dia faria sucesso, como ela mesma conta no documentário *Amy*, dirigido por Asif

Kapadia. "Acho que não. Minha música não está nesta escala, às vezes, eu gostaria que estivesse, mas eu não vou ser nem um pouco famosa. Eu acho que eu não aguentaria. Provavelmente, eu enlouqueceria". Winehouse, Janis, Nico, entre tantas outras artistas mulheres chamam a atenção para o fantasma da autodestruição e da dificuldade de sustentar o sucesso; o mundo do *showbusiness*; a vida e seus afetos.

Na cena *underground* que esboça os arranjos da contracultura artística, o metal assume o seu lugar de importância e barulho. Entre o heavy metal, black metal, death metal, hard core, gótico melódico, operístico e alternativo, as mulheres cada vez ocupam mais espaço. Bandas como Lacuna Coil e seu tom gótico na voz de Andrea Ferro e Cristina Scabbia, com o álbum "Comalies", de 2002, entoam as profundezas da alma em italiano; a banda norte-americana Evanescence com a "frontwoman" e vocalista Amy Lee, além de realmente assumir uma postura protagonista na banda ao compor, tomar decisões, visto que, o contexto do metal ainda possui uma preponderância masculina. Amy não se rendeu a objetificação sexualizada do corpo feminino, como é possível perceber em diferentes bandas metaleiras. Evanescence é mais discreta nesse sentido, deixando transparecer a beleza e talento de sua vocalista sem reduzi-la a *sexy symbol*. Trazendo um ar gótico com toques de melancolia, o álbum "Fallen", de 2003, lançou um dos maiores sucessos da banda, a faixa *Bring me to life* ["Me traga à vida"], que demonstra o tom intimista e profundo das canções de Evanescence. Outra banda que se destaca é Nightwish, que marcou o cenário do metal sinfônico na voz da cantora finlandesa Tarja Turunen, que com seu tom operístico entoou clássicos da

cultura como *O fantasma da ópera*, além de ser considerada a "rainha do metal".

Nessa esteira é essencial lembrarmos que na década de 1980 uma banda de garotas foi precursora do som mais pesado e de uma atitude gutural; estamos falando das Girlschool, uma banda inglesa formada por quatro garotas que impactou o contexto dos "cabeludos" da época. Em nosso país, a primeira banda de metal com mulheres foi Volkana, de heavy e thrash metal, tendo sua primeira apresentação em Brasília no final dos anos 1980. Segundo o jornalista Wilfred Gadelha: "A popularização feminina ocorrida na década de 2000 ainda não desfez o paradigma de exceção que a mulher enfrenta no metal". Gadelha ainda observa que essa presença das mulheres no metal "está aumentando e isso se reflete principalmente no público. O metal é um meio muito machista, racista, conservador, no final das contas". Essa crítica é importante para que compreendamos a resistência necessária que cada época impõe às mulheres e os conservadorismos de cada tempo. Ainda no Brasil, a presença do rock entre as mulheres foi marcante na atitude de bandas como As Mercenárias e Sempre Livre, ao cantarem *Eu sou free*: "Eu sou free (eu sou free). Sempre free (sempre free). Eu sou free demais". A busca pela afirmação de uma liberdade que vai além do ir e vir, mas também de uma condição subjetiva, que põe à prova o esforço das mulheres de superarem os padrões sociais estabelecidos historicamente.

Por isso, a história das mulheres no rock se mistura com a própria luta dos direitos humanos e o desenvolvimento da cultura. No século XXI, nos deparamos com a formação de muitas bandas de punk rock feminista, além dos festivais enalte-

cendo a produção de mulheres como é o caso do RIOT GRRRL no Brasil, que apresentou bandas como a Dominatrix ao pronunciar: "Por que você, garota, está sentada aí tão brava? Um garoto estúpido me chamou de fascista. Ele é só um babaca da classe média. Eles são assim tão bons pra nos dar satisfação?". As letras contestatórias buscam romper com o estigma sustentado pelo universo "masculino assustado" ao definir as feministas como "feminazis". Interessante que quando as mulheres começam a se posicionar, os estigmas acerca delas somente crescem com adjetivos negativos: raivosas, autoritárias, histéricas. Em um cenário predominantemente masculino, a construção de uma cena artístico-cultural voltada para o rock e suas dissidências é um fenômeno de apenas algumas décadas, em que é preciso uma formação para que as meninas se coloquem de forma igualitária com sua diversidade frente a uma sociedade que ainda mantém os privilégios para os homens, ainda mais se forem brancos, de classe média e heterossexuais.

Nesse sentido, GIRLS ROCK CAMP BRASIL é uma iniciativa de suma importância que possibilita a vivência, a formação de meninas no rock e seus instrumentos. Essa proposta se espalha pelo país e pelo continente latino-americano com o objetivo de estimular crianças e adolescentes de sete a dezessete anos a compor, tocar instrumentos, formar uma banda. Essa experiência teve seu início nos EUA, tendo enquanto legado na contemporaneidade o projeto *Girls Rock Camp Alliance Community*. Quem se sensibilizou com a concepção e trouxe esse projeto para o Brasil, além de se tornar uma das voluntárias no exterior, foi a socióloga e artista Flavia Biggs, que

é guitarrista da banda The Biggs. Desde 2013, as edições se espalham por diferentes cidades brasileiras. Mais que tocar rock, é a atitude e o estilo contracultural de empoderamento que se interessam em passar às meninas em seu processo de formação humana e transformação das desigualdades históricas de gênero.



Elza Soares

Nessa esteira das novas gerações, Pitty em 2009 canta *Desconstruindo Amélia*: “Ela foi educada pra cuidar e servir, de costume esquecia-se dela, e eis que de repente ela resolve mudar”. Para quem não conhece o ideal da Amélia, tão preconizado na composição de Ataulfo Alves e Mário Lago na década de 1940, eis uma amostra: “Às vezes passava fome ao meu lado. E achava bonito não ter o que comer. E quando me via contrariado dizia. Meu filho o que se há de fazer. Amélia não tinha a menor vaidade. Amélia que era a mulher de verdade”. Crescemos em uma sociedade patriarcal que busca definir historicamente o que é “uma mulher de verdade”, muito

próximo ao que Simone de Beauvoir define como “destino mulher”. Mas as mulheres do século XXI se esforçam para desconstruir a Amélia; não criar uma outra versão de Amélia contemporânea ou uma Mulher Maravilha é um exercício necessário para o tempo que se apresenta.

Pitty nos fala também da necessidade de compreendermos que os feminismos são múltiplos e que as realidades das mulheres são multifacetadas, são embates em que é preciso levarem consideração as interseccionalidades de raça, classe social, gênero. A mulher branca de classe média ou alta vive uma realidade profundamente diferente da mulher preta ou da mulher trans e essas diferenças precisam ser postas em questão. Isso também se evidencia na música e nas artes. Nessa esteira nos deparamos com as novas gerações com grupos como Mulamba, Clandestinas, Ema Stoned. Apesar de vozes ecoantes como a de Nina Simone, a história do rock e das mulheres ainda tem um privilégio de raça. Talvez uma das mulheres com uma atitude mais rock & roll do mundo seja Elza Soares, que mesmo não sendo enquadrada fielmente no estilo musical, possui em seu bojo a poética de uma atravessadora de multidões agressivas e nesse coro tenha nos apresentado com a sua *Mulher do fim do mundo*: “Na avenida deixei lá. A pele preta e a minha voz. Na avenida deixei lá. A minha fala, minha opinião. A minha casa, minha solidão. Joguei do alto do terceiro andar. Quebrei a cara e me liberei do resto dessa vida. Na avenida dura até o fim. Mulher do fim do mundo. Eu sou e vou até o fim cantar”.

Às vezes é preciso saber encerrar um texto, uma história, um ensaio para o viver que segue. Muitas artistas talentosas

não foram citadas ao longo deste passeio intempestivo, recortado dos anseios estéticos de um estilo musical que é atitude diante da vida, de suas alegrias e dissabores. Mesmo estando ausente em palavras, agradeço todo o esforço das mulheres que vieram antes de mim e entregaram seus corpos, vozes, pensamentos para que hoje possamos olhar para a história e cada vez mais exigir o entendimento de que somos sujeitos com desejos, que nós podemos ocupar os lugares que quisermos, que não disputamos entre nós, mas que há sororidade suficiente para inspirarmos umas às outras a estarmos nas artes, na ciência, nas multidões e nas suas infinitas possibilidades de existir. Em tempo, ficamos com as Pussy Riot: "A liberdade não existe se não lutarmos todos os dias".



*Deusa Kali, por Chelsybarnes,
uma das possíveis inspirações
da The Tongue, mais conhecida
como a "língua" do
Rolling Stones*



(I CAN'T GET NO) SATISFACTION: ROCK E SEXUALIDADE

**Maria Izabel Sá e Ferreira
de Souza**

**Pérola Maria Goldfeder
Borges de Castro**

*I cant get no satisfaction
I can't get no satisfaction
And I try, and I try, and I try
I can't get no satisfaction*

(Mick Jagger e Keith Richards, 1965)

O que é a sexualidade senão uma busca incessante pela satisfação dos impulsos que, vindos do corpo, implicam no trabalho psíquico? Esse é um dos aspectos mais complexos da vida humana. Tal satisfação pode ser obtida através das mais variadas ações e no encontro com os mais diversos objetos e ações: comer, dirigir, assistir à TV, trabalhar e até... transar! Contudo, ela será sempre incompleta, tal como sugere a letra de uma das mais populares músicas dos Rolling Stones, que aqui nos serve de epígrafe.

Os Stones são, por sinal, uma das bandas de rock que mais souberam explorar as múltiplas e diversas dimensões (corporais, estéticas, simbólicas etc.) do campo sexual: seu ícone, conhecido como *hot tongue* ou *tongue and lips*, é uma referência a Kali — deusa hindu da morte e do renascimento —, mas também pode ser relacionado aos lábios protuberantes de Jagger, aos quais se atribui a qualidade de lascivos.

Um logotipo, múltiplos aspectos: o corpo (de Jagger) que captura o olhar de prazer, a imagem (de Kali) que fixa um sentido e a denominação (“pedras rolantes”) que confere um lugar de onde o sujeito possa falar — são esses elementos fundamentais para que seja possível a busca da satisfação sexual, que aqui relacionamos ao rock. Neste capítulo, buscamos investigar como a sexualidade se apresenta nas diversas formas de expressão, criação e produção ligadas a esse gênero musical. Para isso, partimos do pressuposto de que o rock significou, dentre outros aspectos, um modo novo de busca por prazer e de questionamento dos parâmetros comportamentais então vigentes e socialmente aceitos.

Ao longo da segunda metade do século XX, essas atitudes (busca/questionamento)

evidenciaram-se, sobretudo, no campo da expressão corporal: adolescentes dos anos 1950-60 dançando freneticamente ao som dos *hits* “iê-iê-iê” da época. Com a onda libertária do Maio de 68, veio também o desejo de transcender a simples insinuação coreográfica e tirar a roupa de vez! Foi o que fez Janis Joplin, musa de Woodstock (1969), em visita ao Rio de Janeiro no ano seguinte ao festival. A estética sadomasoquista-punk de finais dos anos 1970 acenou, por fim, para outra forma de viver a sexualidade: ao cobrirem seus corpos com couro, tachas e piercings, artistas e fãs pareciam querer afirmar a agressividade e a dor física como constantes da experiência sexual.

A relação entre rock e sexualidade também é vista neste capítulo sob o ângulo das identificações sexuais, em contraponto às identidades sexuais. Sobre a imagem masculina, percebe-se uma profusão de idealizações antagônicas que se sucedem no espaço/tempo: é o caso de Elvis Presley, ícone sexual norte-americano dos anos 1950 que, na década seguinte, cedeu lugar aos românticos e quase bem comportados garotos dos Beatles. Em contextos de apropriação cultural, esses dois estereótipos vão, por vezes, coexistir, como na parceria musical que o movimento brasileiro da Jovem Guarda promoveu entre o “bom-moço” Roberto Carlos e Erasmo Carlos, o Tremendão.

O lugar do feminino no rock é, por sua vez, bastante problemático: visto que esse seja um gênero musical dominado por homens, as mulheres aparecem em cena ora como “musas inspiradoras”, ora como *groupies*; quase nunca como protagonistas. Assim, é interessante notar que a maioria das artistas que ousaram desafiar as convenções o fizeram pelas vias da erotização — como Cherie Currie, vocalista do The Runaways,

cantando de *lingerie* no palco em 1976 — ou da aproximação com a estética masculina: vide a norte-americana Patti Smith e Cássia Eller, uma das principais vozes do rock brasileiro na década de 1990. Mas como tudo o que diz respeito à sexualidade, há neste capítulo espaço para muitas outras imagens e arranjos.



Peça promocional para o show dos Rolling Stones no Principality Stadium, “Stones - No Filter”, foto de Jeremy Segrott, 16 de maio de 2018

E o que dizer do universo *queer*? O rock foi, com efeito, um dos movimentos musicais/culturais que mais deu vazão aos que queriam se opor à ordem vigente das coisas — e esse é o tema da terceira parte deste capítulo. Ao tocar piano (instrumento associado ao feminino) e se vestir com lantejoulas e paetês, Little Richard reagia ao racismo e à homofobia então predominantes nos Estados Unidos dos anos 1950-

60. Seus herdeiros artísticos — que vão de David Bowie, Freddie Mercury, Elton John a Prince, Michael Jackson, entre outros — continuaram a impactar a sociedade com a beleza de suas músicas, com a irreverência de suas imagens e, não raramente, com suas tragédias pessoais. Ao olhar para esses aspectos, nos indagamos sobre possíveis efeitos daquilo que foi deposto através das rupturas ocorridas no contexto do rock sobre o trato da sexualidade. Enfim, algo de novo aí se põe e pode ser dito?

Corpos em evidência

Quanto Bill Haley e sua banda lançaram *Rock around the clock*, em abril de 1954, o mundo não percebeu de imediato que se tratava de uma verdadeira revolução: aquele ritmo parecia apenas mais um boogie negro executado por brancos para atrair jovens da classe média norte-americana ávidos por diversão. Entretanto, a maneira como as plateias reagiram ao *hit*, sobretudo quando foi incorporado à trilha sonora do filme *The blackboard jungle* (1955), não deixou dúvidas: tratava-se de uma maneira totalmente nova de interagir com o audiovisual, remexer o corpo e despertar prazer.

Os veículos de imprensa tradicionais oscilaram entre a crítica superficial e a busca por explicações para o surgimento da novidade que já então denominava-se rock & roll. Exemplar dessa primeira postura é a forma um tanto quanto irônica e carregada de metáforas sexuais com que o *Correio da Manhã* noticiou a exibição do filme homônimo, *Rock around the clock* (1956) nas salas de cinema europeias e norte-americanas:

Conforme já aconteceu em Londres, também na frígida e bem comportada Holanda os jovens de ambos os sexos perderam o controle, à saída de um cinema onde se projetou o filme "Rock around the clock". Desencadeou-se verdadeiro delírio de remechechos [sic] e reboleiros, nas atitudes mais escandalosas. A polícia teve de apagar o fogo.

As cenas dançantes do filme evidenciam certo tipo de prazer que remete ao sexual e que não se costumava mostrar em público. Havia diversão, riso, gritos, um gosto de ver e ser visto, proximidade física e realização de coreografias quase acrobáticas. Ao aparecer aos olhos e ouvidos do mundo, o que era vivido mais reservadamente tornava-se uma afronta, desencadeando reações de crítica, desprezo e gerando repressão. Pais, professores, médicos, sacerdotes etc. talvez esperassem que a ordem disciplinar da qual eram representantes pudesse apagar o fogo desses jovens dançarinos e impedir o escândalo do prazer proibido que se revelava. Não puderam.

Já os redatores do *O Jornal*, embora temessem as consequências do novo fenômeno musical, preferiram adotar um tom contemporizador e apresentaram o depoimento de um rapaz detido na referida exibição de Londres:

Ninguém pode compreender o que significa escutar o "Rock and Roll". O sangue se incendeia, a gente tem uma vontade danada de pular, de agarrar a nossa pequena e fazê-la rodar sobre a nossa cabeça. Ao ouvir o "Rock" qualquer um se abandona ao frenesi dos movimentos, como se finalmente tivesse encontrado o seu verdadeiro eu.

Vemos aqui um interessante conflito discursivo característico das disputas intergeracionais de meados do século XX: enquanto os mais velhos — muitos deles sobreviventes de duas guerras mundiais — viam no rock & roll sinais de uma “epidemia contagiosa” (palavras de um colunista da época) que ameaçava a saúde física e mental da humanidade, seus filhos e netos buscavam naquele gênero musical uma válvula de escape para suas pulsões: “só depois de se ter abandonado à dança com toda a sua energia e toda a sua sede de música sente-se saciado”, concluía aquele mesmo jovem britânico. O frenesi culmina na saciedade. Essa fala, evidenciando prazer, aponta para uma sexualidade latente cuja manifestação o mundo não pôde assimilar de imediato.

A popularização do rock & roll na década de 50 teve efeitos não apenas sobre o que se fazia (ou não) com o corpo, mas também sobre o que se dizia fazer. Nesse sentido, as letras das músicas dessa época estão repletas de insinuações sexuais. *Tutti frutti* (1957), primeiro grande sucesso de Little Richard, chegou a ser censurada por trazer em seu refrão original versos que remetiam à sodomia:

Tutti Frutti, bundinha gostosa
Se não cabe, não force
Você pode lubrificar, aí fica fácil.

Outro artista que se envolveu em polêmicas do tipo foi Chuck Berry: em *My ding-a-ling* (1959), o cantor narra de forma bem humorada as experiências de um garoto descobrindo sua genitalidade:

Quando eu era um garotinho
Minha avó me comprou um brinquedi-
nho fofo

Sinos de prata pendurados em uma corda
Ela me disse que era meu “sininho”

Meu “sininho”, meu “sininho”
Eu quero brincar com meu “sininho”
Meu “sininho”, meu “sininho”
Eu quero brincar com meu “sininho”

O surgimento da psicodelia, da contracultura e do rock progressivo entre as décadas de 1960 e 1970 inaugurou novas formas de corporalidade e de fruição estético-musical. O que então se buscava em um *hit* não eram refrões dançantes, mas sim elaborados solos de guitarra com os quais se pudesse “viajar” — de preferência, com muito sexo e drogas! Essa mudança de gosto coincidiu com a emergência de uma geração questionadora dos parâmetros de consumo então vigentes e inconformada com os rumos que a Guerra Fria havia tomado; para ela, os passinhos de *Rock around the clock* soavam como um sintoma da repressão sexual e da alienação psíquico-política às quais a “galera” do período anterior esteve submetida.

Os festivais de música daquela época são lembrados por uma de suas testemunhas como “efusão de alegria, humor, sexo... e amor”. Janis Joplin — que cantava em uma de suas músicas: “baby, faça enquanto pode” — ficou igualmente famosa em Monterey (1967) por ter feito sexo com diversos homens e mulheres, enquanto consumia heroína. Jim Morrison, por sua vez, chegou a ser preso em Miami (1970) após expor seu pênis no palco, simulando masturbação. Carregadas de teatralidade, exibicionismo, rebeldia e excesso, as performances desses dois *rockstars* talvez tivessem algumas perguntas de fundo em comum: até onde pode-se levar o gozo do corpo?

Algumas palavras a mais sobre Morrison: seu desempenho naquele *show*, quem sabe se consciente ou não, pode ser compreendido como uma atuação, na medida em que colocou em ato a dimensão exibicionista da sexualidade — dimensão essa em que a satisfação sexual consiste em dar-se a ver na apresentação do pênis e no desempenho masturbatório — dirigida a um público colocado no lugar de *voyeur*, lugar em que se goza ao ver não apenas a genitália, mas também o suposto gozo do outro.

Tirar a roupa foi outra prática bastante comum nesses eventos, tais como os registros de Woodstock revelam. Mas o que os jovens roqueiros estavam querendo despir para além dos seus corpos como lugar de satisfação sexual? Estariam eles se referindo às experiências e memórias da Guerra do Vietnã? — “mãe, tire este distintivo de mim/ eu não posso usá-lo nunca mais”, cantava Bob Dylan em *Knockin’ on heaven’s door* (1973). Na montagem brasileira da peça *Hair* (1972), o nudismo performático ganhou outra conotação: ao se apresentarem pelados e em

silêncio por dois longos minutos, os atores Ney Latorraca, Antonio Fagundes e Sônia Braga estavam, na verdade, gritando as atrocidades cometidas com os corpos dos jovens de seu país torturados pela ditadura militar. Nesse caso, o dar-se a ver na nudez desloca a satisfação do corpo erótico para outro lugar: o do corpo como palavra na cadeia de linguagem, como veículo de comunicação de uma fala silen-

ciosa que atinge intensamente o espectador.

Ao final dos anos 1970, “o sonho havia acabado”, sentenciou John Lennon. No campo da sexualidade, evidenciam-se movimentos que procuram incluir formas de buscar a satisfação até então colocadas à margem dos modelos vigentes, inclusive daqueles veiculados pela própria indústria fonográfica do

rock. Além disso, a excitação da violência provocada por experiências de guerra não poderia ser simplesmente obliterada pelos soldados norte-americanos que voltavam para suas casas após anos no Vietnã. Como se deu a assimilação dessas mudanças pelos jovens da época?



Partitura de *Rock Around the Clock* publicada na Austrália ainda em 1955, destacando ser trilha do filme *Blackboard Jungle*

As obras do fotógrafo Robert Mapplethorpe (1946-1989), cronista por excelência da cena *underground* nova-iorquina, captam bem a estética corporal fruto desse desencantamento: seus modelos estão quase sempre nus, em poses exageradas e/ou agressivas, como a desafiar as convenções artísticas (feio/belo) e comportamentais (normal/anormal) estabelecidas pela sociedade burguesa e pela chamada "alta cultura". Há também uma predileção por elementos do universo fetichista-sadomasoquista, tais como adornos de couro e vinil, tachas, piercings, correntes de metal etc. O que está em evidência é o corpo coberto. Nas décadas seguintes, essas imagens seriam apropriadas de maneiras distintas e em diferentes intensidades pelo glam rock, pelo heavy metal, pelo grunge e, especialmente, pelo punk.

Afronta, despudor e deboche eram as armas utilizadas pelos representantes desse último movimento para tratar de assuntos sexuais. Em entrevista a um semanário de música, John Lydon — também conhecido por "Johnny Rotten" — deu a seguinte declaração: "Sexo... ah, isso é tão fácil hoje em dia. Eu não acredito em amor, e nunca vou acreditar. «Você só precisa de amor...». Esse é outro mito criado nos anos 1960 para vender discos. Amor é algo que você sente por um cachorro ou gatinho. Não se aplica aos humanos". Mesmo o nome da banda liderada por Lydon — Sex Pistols — pode ser interpretado como uma referência irônica aos veículos de opinião pública da época que viam no "sexo" e na "violência" as únicas chaves para a compreensão dos problemas comportamentais relacionados à juventude.

A atitude punk em relação à sexualidade é assim vista por Toby Mott, outro



Elvis "The Pelvis"

integrante do movimento: "Para muitos punks, o sexo poderia ser usado como uma tática de choque contra as ortodoxias que dominavam. O punk era veementemente anti-amor e anti-hippie, e seu status como uma subcultura significava que podia explorar livremente o sexo sem a censura dominante". Essa explicação faz sentido ao ouvirmos músicas como *Orgasm addict* (1977) e *Slip it in* (1984), dos grupos The Buzzcocks e Black Flag, respectivamente: nelas, sons de pessoas transando se misturam a instrumentos desafinados e vozes que gritam em coro palavras de ordem como "Você é viciado em orgasmos!" ou "Enfia lá dentro!". Tamanha cacofonia nos leva a indagar: ao se oporem aos modelos sexuais então vigentes, trazendo-os à tona em sua arte, não estariam os punks apondo formas não autorizadas de obter satisfação e, com isso, criando, eles também, um modelo repressivo para a sexualidade?

Pênis, plumas e paetês

"A pélvis" — assim ficou conhecido Elvis Aaron Presley após sua apresentação no *Ed*

Sullivan's Show, em 1956. O apelido, longe de ser uma simples referência à anatomia humana, enfeixava uma série de valores atribuídos ao rock: virilidade, sensualidade, jovialidade, transgressão. Talvez por esse motivo, muitas redes de televisão tenham optado por apresentar as imagens daquele cantor apenas da cintura para cima, pois temiam que seus rebolados pudessem "virar a cabeça" dos jovens da época.

O *sex appeal* de Elvis não estava apenas em seu corpo; o ritmo dolente de suas músicas, o timbre grave e, ao mesmo tempo, terno de sua voz ao cantá-las e a sugestividade de letras como *I need your love tonight* (1959), *A big hunk o'love* (1959) e *Baby, let's play house* (1959) — todos esses aspectos faziam com que as garotas quisessem se entregar a ele, desafiando os preconceitos relacionados ao sexo pré-nupcial.

O cantor também encarnava as contradições dos garotos brancos de classe média/baixa. Avessos a trabalhos braçais, esses jovens usavam, contudo, indumentária própria do universo proletário, tais como calça jeans, jaqueta de couro, *creepers* etc. Também amavam carros e motos, e gostavam de se referir às suas namoradinhas como "minha pequena", "bebê", "boneca" etc. Tais elementos, presentes no cinema em figuras como Marlon Brando e James Dean, foram apropriados pela indústria norte-americana de consumo e exportados para todo o mundo como subprodutos do *american way of life*. Ademais, se tomamos a sexualidade por um lugar privilegiado da busca de prazer e gozo, não podemos deixar de considerar que, na vida privada de alguns desses artistas, há relatos de excessos alimentares, do uso de álcool e drogas, indicando que as imagens de tranqüila satisfação exibidas pela mídia da época não correspondiam às

experiências de vida, estas, possivelmente, carregadas de insatisfação.

Do outro lado do Atlântico, em meados da década de 60, surge uma nova imagem de *rockstar*: John Lennon, Paul McCartney, George Harrison e Ringo Starr eram os nomes dos rapazes de cabelos *mop-top*, terninhos discretos e botinhas colegial que integravam a banda britânica The Beatles. Sua música, uma combinação entre o rock & roll dançante dos anos 50 e o romantismo dos grupos vocais femininos da época, com coros e falsetes em abundância. Em suas canções não há violência nem demonstrações de virilidade, pelo contrário: em *I want to hold your hand* (1964), por exemplo, o sujeito/amante se apresenta em um lugar de submissão e súplica, não sem certa ambiguidade, o consentimento da mulher amada para tocá-la:

Oh, por favor! Diga pra mim
Você me deixará ser seu homem?
E por favor! Diga pra mim
Você me deixará segurar sua mão?
Agora deixe-me segurar sua mão
Eu quero segurar sua mão...

Aqui percebemos uma referência distante ao amor cortês da poesia clássica e medieval em que o desejo é sustentado pela impossibilidade de acesso direto ao objeto, restando o anseio. Isso não impede que haja, por vezes, o encontro sexual, pois sustentar o desejo não é o mesmo que realizar a ação.

As imagens *rockabilly* e *beat* de masculinidade — que no mundo anglo-saxão eram antagônicas — chegaram ao Brasil quase simultaneamente, coexistindo em figuras como Roberto Carlos e Erasmo Carlos. Eram eles que animavam as tardes do *Jovem Guarda*, programa de televisão

exibido pela Rede Record entre 1965 e 1968. Outros moços que surfaram na onda “iê-iê-iê” foram Ronnie Von, Jerry Adriani, Nelson Ned e Eduardo Araújo, esse último intérprete de uma música cuja letra define bem a imagem brasileira de roqueiro-playboy:

Ele é o bom, é o bom, é o bom
Ah!, meu carro é vermelho, não uso espe-
lho pra me pentear
Botinha sem meia e só na areia eu sei tra-
balhar
Cabelo na testa, sou o dono da festa, per-
tenço aos dez mais
Se você quiser experimentar sei que vai
gostar
Quando eu apareço o comentário é geral,
ele é o bom, é o bom demais
Ter muitas garotas para mim é normal, eu
sou o bom, entre os dez mais
Ele é o bom, é o bom...

Note-se que o ideal masculino ao qual o narrador dessa música se identifica não é o de virilidade, mas o de capacidade de sedução: “o bom” não deseja, mas se faz desejado, ficando assim em uma posição narcísica. Nesse sentido, podemos questionar: quais são as figuras masculinas e viris do rock & roll? Além do combo jaqueta de couro, calça jeans e brilhantina nos cabelos, há “algo a mais” nas músicas de artistas como Elvis ou Roberto Carlos que indique esse lugar? Ou todas elas são niveladas por certo romantismo infantil, certa doçura conformista em que a sexualidade permanece contida, em estado de amenidade?

Com a politização do rock em meados dos anos 1970, a identificação dos jovens com suas respectivas imagens também sofreu alterações: já não fazia mais sentido em ostentar automóveis, frequentar festas dançantes e competir pelo mais belo pê-

nis... ops! penteado de cabelo. O que passou a ter valor a partir de então, em termos de masculinidade, foi a “atitude rock” — algo tão vago e contraditório que pode englobar os mais variados atos, muitos deles sem relação direta com a virilidade. Por exemplo: ao mesmo tempo em que insultava os fãs, numa atitude claramente desafiadora e agressiva, Iggy Pop se mutilava no palco com cacos de vidro, como a colocar-se como objeto a ser desfrutado pelo público.

Voltemos ao *Jovem Guarda*. Em meio aos “brotos” que se apresentavam no programa, uma loira se destaca: Wanderléa Salim, também conhecida pelo público como “Ternurinha” ou “Wandeka”, a namorada do “Tremendão”. Sua imagem sintetiza algumas das ambiguidades que caracterizaram as primeiras roqueiras brasileiras: ao mesmo tempo em que queriam ser reconhecidas como “garotas papo firme” — daí a irreverência, o uso de roupas sensuais e a adoção de hábitos modernos, como andar de lambreta e usar biquíni — buscavam corresponder às expectativas de uma sociedade misógina e conservadora que identificava a mulher ao âmbito do privado. Algumas artistas souberam lidar com esses dilemas e continuaram em cena, como foi o caso da própria Wanderléa. Outras, como Celly Campello — intérprete de hits como *Banho de lua* (1958) e *Estúpido cupido* (1959) — preferiram encerrar precocemente suas carreiras musicais para se dedicarem ao lar. Como visto, a saída para a sexualidade é singular para cada mulher e não se confunde com o ser esposa ou mãe.

Na história do rock, as mulheres estão por toda a parte: as baladas *Something* (1969) dos Beatles e *Layla* (1970) de Eric Clapton foram escritas para uma namora-

da de George Harrison, a modelo e fotógrafa britânica Pattie Boyd — posteriormente, ela e Clapton se casaram. Já em *Whole lotta Rosie* (1977), Bon Scott narra suas experiências sexuais com uma mulher de pernas grossas e seios fartos que se tornaria o símbolo visual do AC/DC, banda australiana por ele comandada:

Vou te contar uma história
Sobre uma mulher que conheci
Quando ela chega esbanjando amor
Oh! ela rouba o *show*
Ela não é exatamente bonita
Muito menos pequena
[...] pesando em torno de 120 quilos

Ela era um bocado de mulher
Um bocado de mulher
Um bocado de Rosie
Um bocado de Rosie
Um bocado de Rosie
E você é um bocado de mulher

Rosie esbanja amor, rouba o *show*, ocupa os espaços. Essa mulher realmente captura o sujeito! Ela era um bocado de mulher, um bocado de Rosie... na composição musical e poética, uma mulher sucede a outra e a outra e todas três são um bocado de mulher: bocado parte, bocado demasiado, bocado guloso: um tanto amor, um tanto desejo... prostituta, amante ou mãe?

A profusão de "musas inspiradoras" contrasta com a escassez de mulheres que efetivamente ocuparam lugar de destaque na cena musical. Isso por que a estrutura das bandas de rock tal como se convencionou a partir dos anos 60 deixava pouco espaço para a participação feminina: no centro do palco estava o guitarrista, sujeito que empunha com destreza um instrumento que é visto como a extensão metálica de seu corpo (fálico?). Para tocar bateria, exi-

ge-se do instrumentista, sobretudo, vigor físico — e o feminino sempre foi visto como o "sexo frágil". Ser vocalista era, portanto, considerada a melhor alternativa para uma mulher; porém, nesse caso, elas ainda enfrentavam a concorrência de cantores que, como John Lennon ou Freddie Mercury, simulavam bem a voz feminina.

Diante de tantos desafios, a maioria das roqueiras acabou se tornando *groupie*. Engana-se, porém, quem pensa que essas mulheres eram apenas objetos: em *I'm with the band* (1987), a escritora e designer Pamela De Barres se autodefine como uma "pioneira sexual". Questionada sobre sua longa lista de amantes — que inclui nomes como Jimmy Page, Keith Moon, Jim Morrison e Mick Jagger — ela argumenta: "Eu me considero uma feminista verdadeira do início dos direitos das mulheres, porque estava fazendo o que queria fazer". Cynthia "Plaster Caster" Albritton, por sua vez, ficou conhecida no mundo artístico por criar moldes de gesso dos pênis eretos de seus namorados *rockstars*. Foi a ela que Paul Stanley e Gene Simmons dedicaram a música *Plaster Caster* (1977), um dos sucessos da banda norte-americana Kiss:

A noite está quase acabando, ela não pode esperar
Oh, as coisas são complicadas, meu amor está nas mãos dela
E não há mais espera, ela entende
O gesso está endurecendo e meu amor está perfeito
Um símbolo do meu amor para sua coleção, sua coleção.

A arte de Cynthia pode ainda ser interpretada por outro viés, que é o de tornar o atributo fálico de seus amantes objetos sem vida, artigos de consumo. Seria essa a sua

"vingança feminista"? O que era da ordem da paixão, da pulsão, passa a ser memória endurecida, reduzida ao valor de objeto colecionado.

Foi no punk e no hardcore que o rock feminino encontrou sua melhor forma de expressão: vide Bikini Kill, Bratmobile, Dominatrix, entre outras bandas representantes do Riot Grrrl. Sobre esse movimento (cuja tradução seria "garotas amotinadas") diz Roy Shuker: "as riot grrrls se propunham a criar um espaço cultural para mulheres jovens no qual elas pudessem se expressar à margem da vigilância e do domínio masculino". No campo da sexualidade, a afirmação dessa posição marginal e furiosa (note-se que a onomatopeia "grrrl" sugere um rosnado) se deu por diversas vias: pela sátira, tal como as garotas do The Slits em *Typical Girls* (1979); pela erotização manifesta no uso de roupas íntimas em palco ou mesmo pela emulação de performances masculinas.

A essa altura vale falarmos de Cássia Eller. Considerada uma das principais vozes do rock brasileiro dos anos 90, teve uma trajetória pessoal/artística difícil de ser encaixada em rótulos: foi musa de Nando Reis em *All Star* (2000), tendo com ele contracenado diversas cenas de afetividade em público; lésbica, usava cabelos raspados e gostava de interpretar canções de amor cujas declarações fossem direcionadas a um objeto feminino — *Gatas extraordinárias* (1999), de Caetano Veloso, foi composta especialmente para que ela a interpretasse. No Rock In Rio 3 (2001), ocorrido meses antes de falecer, Eller protagonizou uma cena emblemática de sua carreira: enquanto cantava *Come together* (1972), dos Beatles, levantou a camiseta e mostrou os seios, como a expor suas multi-

facetadas e dicotômicas dimensões subjetivas — mãe, mulher, moleque, roqueira.

Conclusão: opor-se ao que está posto... e além

Talvez uma das características mais marcantes do rock enquanto movimento cultural seja a contestação. Contestação das convenções estéticas e musicais, dos arranjos familiares, das normas e formas autorizadas de se obter prazer. Em alternativa aquilo ao que se opunham, os roqueiros apresentaram, por vezes, a promessa de uma juventude eterna, sacramentada pelo *slogan* "sexo, drogas e rock & roll". Sabemos, porém, que, no campo da sexualidade, as experiências variam de sujeito para sujeito e de contexto para contexto.

Vejamos o caso de Richard Penniman: nascido em uma família de forte tradição religiosa (seu avô era pastor da Igreja Batista), esse musicista iniciou sua carreira nos palcos como a *drag queen* Princess Lavonne. O apelido definitivo — Little Richard — seria adotado apenas após estourar nas paradas musicais norte-americanas, em meados dos anos 1950. Nessa época, costumava se apresentar ao público como "Rei e Rainha do Blues".

Para Marybeth Hamilton, a chave de compreensão da dualidade artística e sexual de Little Richard está no termo "aberração" (*freak*) utilizado pelos próprios gays negros da época para se autodefinirem. Citando George Chauncey, autor de *Gay New York* (1994), a historiadora observa:

A aberração [*freak*] ou fada [*fairy*] era um produto do que estava se tornando um sistema sexual especificamente da classe

negra trabalhadora, no qual os homens se classificavam não como heterossexuais ou homossexuais (tal padrão se desenvolvia entre a classe média branca), mas como *normais* ou *anormais*. Homens normais eram rudemente masculinos, obedecendo às convenções de gênero masculino. Aberrações, fadinhas e maricas eram exatamente o oposto: machos biológicos que viviam uma identidade social feminina, adotando apelidos femininos, usando pronomes femininos e agindo de uma maneira tipicamente feminina. Sua 'aberração' consistia não apenas em sua preferência sexual, mas na inversão de todo o seu papel de gênero.

Isso nos faz compreender porquê, em entrevista concedida à revista *Rolling Stone* em meados dos anos 80, Little Richard disse: "Eu parecia a aberração do ano!", ao relembrar sua primeira experiência com o uso de vestidos e maquiagem. Na cultura do blues (da qual o rock & roll é oriundo), performances como as dele representavam mais que um número cômico de circo: "Ele era o emblema da desordem sexual moderna, do caos e da confusão da paisagem urbana", analisa Hamilton.

Outros preferem ver as excentricidades e ambiguidades do "arquiteto do rock" como uma estratégia de seus produtores para moderar a ameaça sexual da masculinidade negra por ele representada e, assim, fazê-lo popular entre os brancos. Little Richard seria, assim, uma versão atualizada dos bufões e menestrelis que atuavam nas comédias *blackface* em finais do século XIX. Ao refletir sobre a permanência dessas imagens na cultura rock norte-americana, o músico Terence Trent D'Arby constata:

Qualquer artista negro nos Estados Unidos que tenha sido um grande nome de

sucesso teve que se castrar até certo ponto. Prince teve que interpretar a imagem bissexual, lançar calúnias quanto à sua heterossexualidade dominante, [Michael] Jackson teve que ser assexuado... É como se estivesse no contrato, contrato esse que certifica-os para a visita gratuita de um cirurgião plástico, garante a eles um maquiador o tempo todo para iluminá-los para as fotos (se você vender mais de dois milhões de álbuns), e esses caras não fariam ou diriam nada que os fizesse perder uma venda de disco.

Mesmo considerando a violência e o racismo inerentes ao contexto étnico-social em questão, pouco podemos realmente saber da sexualidade dos artistas mencionados por D'Arby, ficando sua análise muito a cargo das aparências pertinentes à economia da indústria fonográfica norte-americana. O que não passa despercebido na fala desse músico é o fato de que a sexualidade é colocada em questão.

Na década de 80, novo elemento passa a integrar os já estigmatizados universos rock/gay: a Aids, doença que causou a morte de Freddie Mercury, vocalista do grupo britânico Queen. Como diria Cazuza, outro roqueiro vítima da mesma doença: "O meu prazer agora é risco de vida". A imagem esquelética desse cantor que estampa a capa da revista *Veja* de 26 de abril de 1989 — fotografia tirada poucos meses antes de Cazuza falecer — pode ser vista, portanto, como o retrato-denúncia dos preconceitos da sociedade brasileira da época que via na homossexualidade o principal vetor de propagação do vírus HIV.

Todavia, o tema rock e sexualidade não é marcado apenas por tragédias. Pode-se mesmo estimar que o que predominou nessa relação ao longo das décadas, foi uma alta dose de humor! Haja vista a edição es-

pecial do disco *Liebe ist für alle da* (2009), da banda alemã Rammstein, que vinha acompanhado de uma “caixa do tesouro” com seis pênis de plástico modelados a partir das genitálias de cada um dos integrantes do grupo. Os norte-americanos do Mötley Crüe e os britânicos do Mötörhead também lançaram suas próprias linhas de brinquedos sexuais.

Igualmente bem humorada é a estética andrógina de nomes como Marc Bolan, David Bowie, Gary Glitter, Elton John etc. que encabeçam o glam rock. Com trajés futuristas/surrealistas, saltos altos, penteados volumosos, maquiagens teatrais e experimentos sonoros múltiplos, esses artistas pareciam querer tensionar os limites entre masculino e feminino; homem e máquina; bom gosto e *kitsch*. Em artigo publicado na *Rolling Stone* em fevereiro de 1972, a escritora feminista Rose Marie Muraro faz a seguinte observação sobre o contexto em que esse movimento essencialmente contracultural se desenvolveu:

O jovem da Era Eletrônica não tem sexo especializado. A Era Eletrônica é a Era do andrógino. O unissex não é mais do que um sintoma físico de uma transformação mais profunda. O machão tradicional reprimia a sensibilidade, assim como a mulher submissa reprimia a inteligência.

No Brasil, o estilo “homulher/mulhomem” — neologismos criados por Muraro para se referir à androginia — foi representado por Edy Star (Edvaldo Souza), Rita Lee e Ney Matogrosso, esse último líder da banda Secos & Molhados. Em seus *shows*, esse grupo paulistano misturava teatro, música, folclore, poesia e (nem tão veladas) críticas à ditadura. Artistas da nova geração, como Johnny Hooker e Liniker — vocalista e le-

trista da banda Liniker e os Caramelows — vem ressignificando essas referências em canções como *Flutua* (2017):

O que vão dizer de nós? Seus pais, Deus e coisas tais
Quando ouvirem rumores, do nosso amor...

Baby, eu já cansei de me esconder
Entre olhares, sussurros com você
Somos dois homens e nada mais...

A iconoclastia é outra marca desse gênero cultural/musical. Na capa da *Rolling Stone* de janeiro de 1981, vemos John Lennon nu e em posição fetal, beijando sua companheira Yoko Ono. Detalhe: Ono está vestida de preto e seus cabelos soltos emolduram, como uma auréola, a composição. Caetano Veloso e Gal Costa também protagonizaram uma célebre série de fotografias, com suas cabeleiras crespas entrelaçadas... em forma de púbis? Ao posar com sua filha Frances Bean ao lado da *drag queen* RuPaul, Kurt Cobain, líder da banda Nirvana, debocha por sua vez do modelo de “família perfeita” então vigente. Até mesmo Mick Jagger colocou em xeque sua imagem de “machão do rock” ao aparecer vestido de mulher em diversos ensaios fotográficos.

Como visto, o rock mostrou-se um contexto propício para a demonstração experiencial ou encenada de certa feminilidade pelos intérpretes masculinos. Vide Iggy Pop se mutilando ou cobrindo o corpo com manteiga de amendoim! Esse tipo de performance possibilitou aos roqueiros dos anos 1970-1980 colocar em questão o modelo do homem fálico em tempo integral — algo que seus antecessores, os *rockabillys*, não ousaram fazer. Mais uma vez estamos

diante de uma contestação aos modelos sexuais e familiares que apenas nos permite agradecer aos seus protagonistas por colocá-los em questão, mas não interpretar suas posições subjetivas.

Paradoxalmente, o rock sempre foi um universo de homens e a esse fato as mulheres, como sujeitos desejantes, tiveram de se adaptar: para isso, foi preciso que elas agissem de forma masculina, fálicas, ou que se sustentassem na posição de admiradoras permanentemente desfalcizadas que anseiam por serem escolhidas e desejadas, as groupies. Encontramos diferentes maneiras de usufruir da sexualidade onde há abertura para as singularidades, como tem sido o universo do rock, considerando-se que as mesmas são posições subjetivas afetadas — e não determinadas pelo corpo biológico ou pelos modelos normativos vigentes. Quanto ao corpo, pode servir para mais coisas do que a função sexual e, uma vez colocado no campo da linguagem, transmite a men-

sagem de liberdade (mesmo na opressão) como assim fizeram os atores de *Hair*, no contexto da ditadura militar no Brasil.

Para concluir, vale voltarmos ao ponto de partida deste texto. Em entrevista a uma revista de arte, o designer londrino John Pasche aponta para um terceiro significado do *Hot tongue*, ícone por ele criado: "Você sabe como as crianças mostram a língua se querem ser desagradáveis? Isso é uma forma de serem anti-autoridade e rebeldes. Na época, eles [integrantes dos Rolling Stones] eram os bad boys do rock'n roll, então achei uma ótima ideia". Com efeito, de Steven Tyler, vocalista do Aerosmith, à cantora pop Miley Cyrus, mostrar a língua — seja para cantar, beijar, usufruir ou desafiar as convenções estéticas e morais — parece ser a quintessência sexual da "atitude rock". O mundo contemporâneo agradece por seus efeitos e pelas possibilidades de dizer a sexualidade por ela veiculada, além de toda obra musical que encanta, desconforta e captura.



Dois momentos de sensualidade festiva: fragmento de afresco de Pompéia, século I d.C., representando o Ciclope Polifemo e a Nínia Galateia se beijando sensualmente nos braços um do outro; em uma festa em meados século XX, regada a novos ritmos e expectativas promissoras



ALBUM 3

**REFERÊNCIAS
CULTURAIS**

GERAÇÃO *BEAT* E SUA PRESENÇA NO ROCK

Valéria Leão Ferenzini

*Ontem a noite eu sonhei
que conversava com Jack Kerouac
Ele chegava e me dizia
"Hey Man! eu renasci black
E agora sou um tocador de piston!"
Eu só sei que o som era tão alto que des-
pertou o mundo inteiro
Eu acordei, e saí mandando brasa nas
estradas do mundo*

(Gang 90)

Desde o seu surgimento e divulga-
ção nos anos 50, a geração *beat*
— ou movimento *beat* — nunca
parou de influenciar a juventude, o rock e
outros movimentos culturais e artísticos.
Suas raízes surgiram na década de 40 do
século XX, nos EUA, a partir de um nú-
cleo reduzido de jovens escritores e poetas,
resultando em um fenômeno literário e
comportamental que impactou as gerações
seguintes de forma espontânea e impre-
visível. Na década de 50, o grupo ganhou
repercussão, popularidade, idolatria, crí-
ticas, além de altos índices de vendagem.
A ebulição aconteceu após a publicação e
sucesso de obras como *Howl and other
poems*, de Allen Ginsberg (1956) e *On the
road*, de Jack Kerouac (1957).

Em uma América macarthista, opres-
sora e sufocante, os *beats* representavam
crítica, inconformismo, valorização da
música e da cultura negra, transgressão,
inovação literária e aproximação entre
vida e literatura. Sua potência e influência
seduziu inúmeros jovens que se tornaram
grandes astros das décadas de 1960, 1970 e
1980, sendo uma das principais referências
para as poéticas e a rebeldia do rock. Nesse
sentido, os *beats* perpassam a história do
rock e dos movimentos contraculturais, in-
fluenciando e contribuindo para a arte de
Bob Dylan, Jim Morrison, Lou Reed, Da-
vid Bowie, Patti Smith, Laurie Anderson,
The Clash, Sex Pistols, Kurt Cobain, entre
tantos outros. Este artigo pretende mapear
alguns aspectos dessa trajetória, analisar
as relações e influências entre *beat/rock/*
juventude e movimentos culturais e artísti-
cos de forma geral.



Sala "Jack Kerouac" do Beat Museum

Beat, rock e contracultura: dos anos 50 aos 60

Em fins da década de 1950, um garoto inquieto e rebelde, por volta dos seus catorze anos, devorava livros e sonhava em ser escritor. Durante essa busca literária, por alguma feliz coincidência do acaso, o garoto encontrou um livro que prendeu sua atenção por horas e dias. Esse garoto era Jim Morrison e o livro apaixonante era o romance *On the road*, de Jack Kerouac, descoberto por ele em 1957, logo após sua publicação, no mesmo período em que, em San Francisco, a imprensa divulgava a obra, o autor e cunhava o termo pejorativo, *beatnik*.

Segundo seus biógrafos, Hopkins e Sugerman, em 1957, Jim Morrison mudou-se com a família para Alameda, que ficava

próxima a North Beach e San Francisco, sede mundial dos *beatniks*, onde ficava a livraria City Lights, do poeta beat Lawrence Ferlinghetti (um dos favoritos de Morrison). Devido à proximidade, aos domingos Jim Morrison costumava passear na Broadway e folhear livros na City Lights, onde um dia cumprimentou Lawrence Ferlinghetti e depois fugiu envergonhado quando o poeta lhe devolveu o olá.

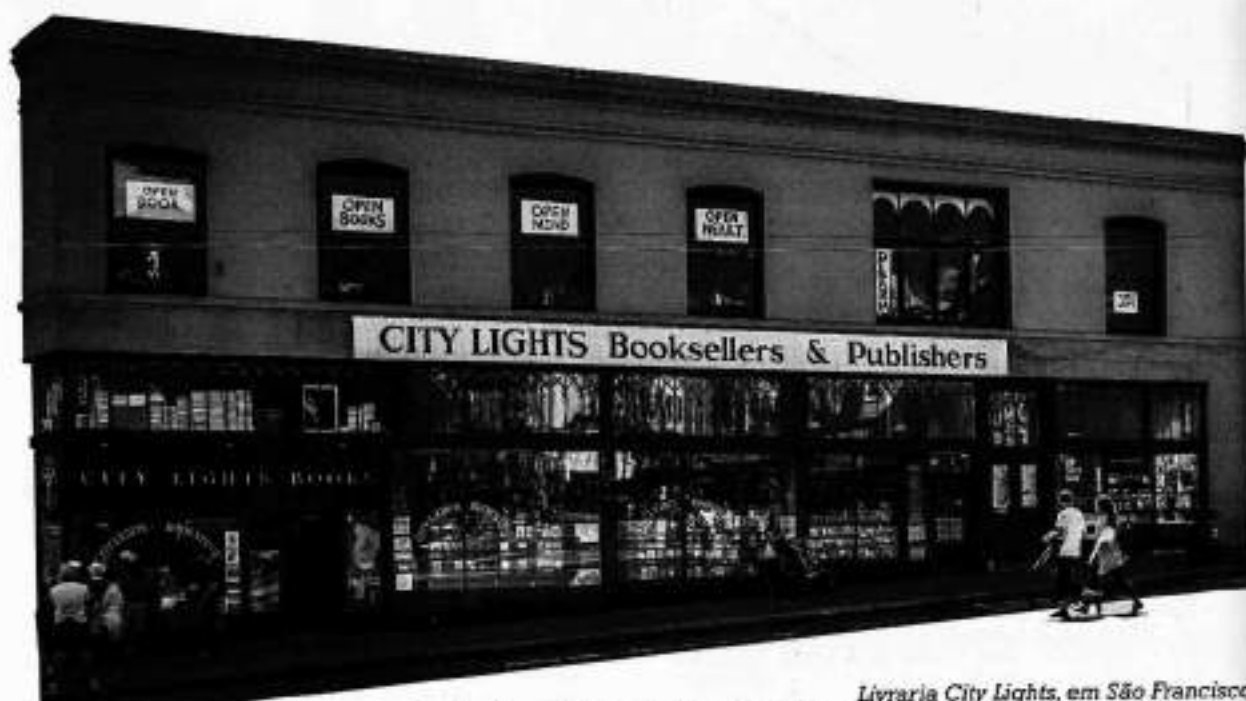
Em 1953, ao retornar da Europa, onde estudou pintura, Lawrence Ferlinghetti abriu a icônica livraria City Lights, que se tornaria um ponto de reunião do movimento literário que explodia no período, atraindo escritores, poetas e um público variado e jovem. Em 1955, a livraria tornou-se também uma editora inovadora, atraindo público, reconhecimento, mas também

problemas e perseguições. Ao contrário das publicações em capa dura das editoras tradicionais, a City Lights optou por edições baratas e acessíveis, edições de bolso, em papel jornal e *paperback*, com foco em literatura de qualidade e “publicando os impúblicáveis”, os “poetas e rebeldes do mundo inteiro”, como registraram Bivar e Willer.

Para Fróes — em *Alma beat* —, Lawrence Ferlinghetti era um dos *beats* mais calmos e um poeta que teria seguido “a trilha do meio, diluindo num molho de iro-

mento de *Howl*, de Ginsberg, considerado “obra obscena” e levada a julgamento; processos por obscenidade, por outras publicações nos anos 60 e 70; além de registros no FBI, por parte de um senador ultra reacionário, que acusou Ferlinghetti, Ginsberg e Jane Fonda de “desequilíbrio mental” por atividades que conduziam “ao enfraquecimento moral da nação”.

Lawrence Ferlinghetti, o último dos *beats*, nasceu em março de 1919 e faleceu em fevereiro de 2021, aos 101 anos. Em um



Livraria City Lights, em São Francisco. Localizada na via Jack Kerouac, foi fundada em 1953 por Lawrence Ferlinghetti

nia saudável as tristes babaquices do mundo”. Sua maravilhosa poesia teria criado “uma ligação entre *beats* e surrealismo” e juntamente com a atuação da City Lights, resultou em reconhecimento mundial. No entanto, a postura vanguardista em uma época reacionária atraiu problemas: a City Lights foi denunciada ao Comitê de Investigação de Atividades Antiamericanas; um tumultuado processo por causa do lança-

dos artigos, por ocasião da morte do poeta, Jacobsen reitera o papel fundamental de Lawrence Ferlinghetti, que por meio de sua obra poética, e sua livraria e editora, revolucionou a literatura norte-americana e influenciou de forma decisiva a juventude, a contracultura da década de 1960 e, assim, os diversos expoentes do rock. Do poema *Autobiografia*, do seu livro *Coney Island of the mind*, um dos mais vendidos nos EUA,

registrado por Bueno e Góes, extraímos os seguintes versos: "Eu já li nalgum lugar / o Significado da Existência / mas esqueci completamente / onde é que foi".

No início dos anos de 1960, um outro grande futuro nome do rock, Lewis Allan Reed, mais tarde Lou Reed, era um dos muitos jovens que tinham Jack Kerouac como referência central. Aos vinte e poucos anos, o jovem inquieto e dilacerado por dramas e turbulências internas, vivia as experiências com a sua primeira banda de rock: LA and the Eldorados. Segundo Bockris, inicialmente o jovem vivia dividido entre o rock e a literatura, mas "preferia se ligar a escritores como Jack Kerouac", pois naquela época a palavra roqueiro tinha um caráter meio pejorativo, mais associado a artistas como Paul Anka e Pat Boone, do que a bandas como os Rolling Stones. Em seu guarda-roupa limitado e básico, algumas peças lembravam o *beatnik* clássico, como jeans pretos e camisas ou blusas de gola rolê. Esse visual básico acompanhou o jovem músico durante a fase do *Velvet Underground*.

Ainda com base na obra do biógrafo Bockris, na Syracuse University, Lou empenhou-se nos estudos de música, filosofia e literatura. Nas aulas de apreciação, teoria e composição musical, absorveu inclusive ópera. Devorou os existencialistas; adorava Hegel, Sartre e Kierkegaard. Amava Krafft-Ebing e a literatura da geração *beat*, especialmente Kerouac, Burroughs e Ginsberg. E também se inspirava no comportamento atrevido de figuras como James Dean, Marlon Brando e Lenny Bruce — famoso e polêmico humorista norte-americano, falecido em 1966. "Em Syracuse, Lou se apresentava como um poeta torturado, introspectivo e romântico", com um visual que mesclava peças de sua adolescência su-

burbana, com "o uniforme de rebelde inspirado em Kerouac".

Também no início dos anos 60, a garota Barbara "Brigid" Meier leu *On the road* aos catorze anos e associou o mundo *beatnik* aos lugares que frequentava, como a livraria onde jovens entre os dezoito e dezenove anos se encontravam, liam e discutiam *On The road* e outras obras dos *beats*, além de política de esquerda. Aos quinze anos, ela deu o livro de presente ao namorado Jerry Garcia, na época com dezoito anos, cantor de folk. O casal, junto com outro frequentador do *point*-livraria, Robert Hunter, se tornariam o centro de uma turma que, em grande parte inspirada nos *beats*, uniria vida e música, desembocando no som psicodélico do Grateful Dead, uma das bandas mais representativas do período da contracultura. Hunter se destacaria mais tarde como um dos principais letristas do grupo, e também por possuir um carro velho que possibilitou viagens de inspiração *beat*.

Segundo Dennis McNelly, biógrafo do Grateful Dead, Kerouac era o grande herói de Jerry Garcia. A relação de McNelly com a banda começou quando enviou para a caixa postal dos Dead *Desolate angel — a biography — Jack Kerouac, the beat generation, and America*, livro que escrevera sobre o escritor. A leitura de *On the road*, na adolescência, foi parte essencial da formação de Garcia, influenciando inclusive sua concepção musical.

Bob Weir, um dos guitarristas, compositor e vocalista do Grateful Dead, cita uma influência fundamental. Trata-se de Neal Cassady, figura difícil de classificar, notória inspiração e um dos principais personagens de *On the road*. Neil saltou das páginas para as ruas e estradas reais e/ou



Máquina de escrever que pertenceu a
Lawrence Ferlinghetti

imaginárias da viagem do rock psicodélico. Amigo de um dos gurus de Kerouac em sua iniciação na vida nas estradas e nas drogas, foi uma das paixões de juventude de Ginsberg, e foi também o motorista do ônibus psicodélico de Ken Kesey (autor de *Um Estranho no Ninho*), que promovia nos anos 60 "testes" com LSD, como veículo de expansão da consciência, muitas vezes ao som da banda Grateful Dead.

Bob Weir conta que para ele, Neil era uma personificação do zen americano (possivelmente numa leitura bem livre do termo). Foi também companheiro de quarto do músico, na casa em que o grupo morava em espírito hippie de comunidade. É dito ainda que ele gostava de preencher as falhas na educação dos moradores da comunidade sobre literatura *beat* e sobre o "universo multidimensional em que vivemos", como recorda Carolyn Garcia, segunda esposa de Jerry Garcia (também guitarrista da banda).

Em 1969, uma jovem poeta, cantora e fotógrafa sem grana, tentava sobreviver e construir sua vida artística em Nova York, quando, ao fazer um lanche, percebeu que não tinha dinheiro suficiente para pagar a conta. Nesse momento, uma voz ofere-

ceu ajuda. Ao se virar, viu que se tratava de Allen Ginsberg. A moça em questão era a futura poeta do punk, Patti Smith, que concluiu que, para além da generosidade, o poeta a havia confundido com um rapaz, por sua aparência andrógina, e só percebeu o equívoco quando ela abriu a boca. Os dois se sentaram e conversaram por um tempo, e ela pensou que nunca mais o veria. As informações constam da entrevista de Patti Smith para Barry Didcock.

Na revista literária *Beatdom*, segundo David S. Wills, vemos alguns detalhes da relação de Patti Smith com os *beats* William Burroughs, Gregory Corso e Ginsberg, com os quais manteria não só uma relação de mestre/discípulo, mas vínculos pessoais de amizade. Além disso, residiu durante um bom tempo no lendário Chelsea Hotel, um reduto de artistas e literatos, por onde também circulavam Ginsberg, Burroughs, Corso, entre outros. Além de influências literárias, Gregory teria sido muito importante no seu aprendizado de como apresentar um poema ao vivo, e Burroughs lhe estimulou a cantar.

Enquanto Corso e Burroughs foram incentivadores de seu trabalho na juventude, Ginsberg seria um dos amigos que a estimulariam a vencer o luto de uma série de perdas familiares e voltar aos palcos nos anos 90. Com Burroughs, a relação era quase paternal: "William realmente me ensinou muito sobre como me conduzir como ser humano, sabe? Não me comprometer e fazer as coisas do meu jeito". Um dos conselhos do escritor era: "A coisa mais preciosa que você já tem é o seu nome, então não o manche. Construa seu nome e tudo mais virá. Mantenha seu nome limpo". Patti dizia ter aprendido muito com Burroughs, como diz David S. Wills.

Outro encontro histórico entre *beat* e rock foi o de Ginsberg com Bob Dylan, tempos depois do músico ter conhecido a literatura *beat*, por volta dos dezoito anos, com a descoberta das obras de Ginsberg e de Gary Snyder. De acordo com David S. Wills, em *Beatdom*, após se conhecerem, um interesse mútuo uniu os dois artistas, já que Ginsberg teria encontrado nas canções de Dylan uma forte afinidade com sua poesia, como a junção de protesto e misticismo. Além disso, amigos em comum apontam que havia em Ginsberg uma forte vontade de se aproximar do universo da canção, devido à visibilidade que a palavra poética passou a encontrar neste campo da cultura. Segundo dizem, houve uma influência de mão dupla, já que depois de conhecer Dylan, no início dos anos 60, teve início um período de intensa militância política por parte de Ginsberg — ainda que a política já estivesse presente na vida do poeta por influência familiar.

David S. Wills também diz que o encontro resultou em amizade, parcerias e projetos, como a participação de Ginsberg no excelente e pioneiro vídeo feito para *Subterranean Homesick Blues*. Em 1971, aconteceu uma parceria em canções para

um álbum que não chegou a ser lançado na época ("Holy Soul Jelly Roll"). Em 1975, durante a turnê Rolling Thunder Revue, que misturou teatro, música e poesia, foram feitas filmagens que integrariam o filme *Renaldo e Clara*. Na noite de lançamento, Ginsberg cantou *This land is your land*, e em *shows* subsequentes atuou como poeta. Uma cena emblemática do filme é quando ambos visitam o túmulo de Jack Kerouac.

Geração *beat*: afinal, quem eram esses caras?

As denominações geração *beat* e/ou movimento *beat*, são utilizadas para nomear um fenômeno literário e comportamental, que floresceu e ganhou fama nos anos 50 do século XX nos EUA, ainda que seu embrião tenha surgido na década de 1940, a partir do encontro de um núcleo reduzido de escritores e poetas. Um grupo de jovens amigos, apaixonados por literatura, jazz, liberdade, vida e aventura.

A geração *beat* era formada por dois grupos que se formaram e se encontraram em momentos diferentes: o grupo de Nova York e o de San Francisco. O de Nova York estava imerso em jazz, enquanto a atuação do grupo de San Francisco se deu em um período mais próximo do movimento hippie e da contracultura dos anos 60. Mas, ironicamente, é do grupo de Nova York que surgem os três nomes que mais influenciaram o rock, a literatura, a cultura e a arte de todas as décadas seguintes: Jack Kerouac, Allen Ginsberg e William Burroughs.

Segundo Bivar, o grupo de Nova York teve início a partir de 1944, com um grupo de jovens que tinha como uma das principais afinidades o interesse por literatura. O



Mike's Pool Hall, em São Francisco, 1964. Bar em que Ferlinghetti cita como Mike's Place em seu poema "Autobiography".

ponto inicial estaria ligado à Universidade de Columbia, “aos cenários do Village em Nova York”, por onde esses jovens transitavam e compartilhavam ideias e experiências. Eram jovens letrados, de classe média baixa e alta, insatisfeitos e deslocados, que fugiam das convenções sociais como casamento, família, vida doméstica, rigores escolares e profissionais. Buscavam a liberdade nas viagens, na vida simples e aventureira, no tempo livre para escrever, nas experiências com drogas, no zen budismo, na meditação. Tudo isso e muito mais, ao som do cool jazz.

As transgressões não eram apenas comportamentais, mas também literárias, já que suas obras passavam ao largo dos dogmas da literatura acadêmica. Como registram Bueno e Góes, aqueles leitores compulsivos empreenderam uma apropriação livre, própria e original, de toda a bagagem adquirida a partir dos grandes renovadores da literatura em língua inglesa e da modernidade europeia: Walt Whitman, William Carlos Williams, Ezra Pound, T. S. Eliot, Rimbaud, Baudelaire, Mallarmé, surrealistas, dadaístas etc.



My Life as a Beatnik Monk 1959, por Robert Huffstutler

Cláudio Willer ressalta que os escritores *beat* buscavam uma integração entre arte e vida, literatura e comportamento. As obras refletiam a vida, caracterizada por um comportamento autêntico, transgressor e excêntrico, que assumia corajosamente o uso de drogas, a liberdade sexual e um estilo de vida aventureiro. Tais aspectos atraíam músicos e públicos de diferentes correntes e décadas para sucessivas reapropriações dessa influência. Do mesmo modo que as vanguardas anteriores romperam e retomaram tradições artísticas, a *beat* também apresenta aspectos como contemporaneidade-tradição, unidade-diversidade.

Ele também acrescenta que a inovação literária não foi estilística, mas de outra natureza, marcada por outros aspectos: a prosódia, incorporação de elementos da oralidade, da fala (ritmo e musicalidade); a contemporaneidade dos temas e da linguagem; e a pluralidade — cada autor com suas particularidades. Esse último elemento distingue a geração *beat* dos movimentos anteriores e a coloca na condição de “primeiro grande e significativo movimento da pós-modernidade”. Essa ênfase na oralidade, no ritmo e musicalidade da fala teria sido um dos vários fatores que atraíram compositores do rock e do folk rock para beber em suas obras como uma das influências literárias preferenciais.

Transitavam livremente pelo “lado escuro da vida”, pelos espaços rejeitados pelo *American way of life*. Bueno e Góes ressaltam o estilo de vida *underground* dos *beats*, seja nas estradas ou nos espaços urbanos (bares, becos, cabarés), sempre buscando o oposto da América branca e preconceituosa, aproximando-se das minorias, dos grupos oprimidos e marginalizados em geral:

hispano-americanos (chicanos), negros, indígenas, traficantes, prostitutas e toda uma vasta fauna urbana.

Os autores também relatam que, em suas buscas existenciais, os *beats* anteciparam questões que seriam caras à contracultura e ao rock dos anos 60; empreenderam viagens internas e externas (com ou sem aditivos), cruzando estradas e territórios, muitas vezes de carona, procurando outras realidades de um outro lado da América. Em meio ao predomínio tecnológico, ao poderio bélico, ao materialismo e ao consumismo, empreenderam buscas espirituais. Vivenciaram o orientalismo, cerca de uma década antes dos Beatles e dos hippies, através do zen-budismo e da meditação. Ginsberg incorporou o hinduísmo em seus poemas, enquanto Jack Kerouac, a partir de suas imersões espirituais (zen e meditação), escreveu *Dharma bums*, um romance que trouxe uma visão pessoal do zen. Já Gary Snyder, poeta *beat* do núcleo de San Francisco, considerado por alguns como um "proto-hippie", aprofundou sua experiência zen em um mosteiro no Japão. Por outro lado, Snyder foi também um inquieto militante de causas coletivas como o ambientalismo e a preservação das culturas tradicionais, principalmente através da etnopoesia.

Apesar de contemporâneos ao rock & roll dos anos 50, esse estilo musical não fez a cabeça dos *beats* — que àquela altura não eram mais adolescentes. A paixão musical era o jazz e seu universo, sua musicalidade, improviso, transgressão e sensualidade, propiciando inclusive a base musical para a vocalização de textos e poemas em leituras públicas. O universo do jazz representava liberação sexual e contestação política frente à so-

ciedade branca, protestante, moralista e racista do país. Dessa forma, a postura do grupo de escritores também destaca a abertura humana dos *beats* em contraposição ao racismo norte-americano, segundo Bueno e Góes.

Bivar apresenta o significado amplo da palavra *beat*: batida do jazz, embalo, ritmo, "beatitude", beato, santificação, além de cansaço e saturação. Kerouac também associava a palavra às pessoas abatidas, vencidas e relegadas à margem da sociedade, uma realidade que o tocava profundamente. Já Bueno e Góes apresentam a origem do termo *beatnik*, criado de forma provocativa, a partir da fusão de *beat* com *sputnik*, o satélite soviético pioneiramente lançado ao espaço na segunda metade dos anos 50. E também explicam que a expressão *beat scene* (cena *beat*) refere-se "a todos os acontecimentos, palcos e lugares ocupados pela geração *beat*, em seu período de efervescência", bem como "uma série de álbuns, de discos, com poetas falando seus poemas sobre uma base musical, especialmente jazz".

Segundo Bivar e Willer, foi na década de 50 que o grupo emergiu como fenômeno literário, através de publicações sucessivas. *Go*, de John Clellon Holmes (1952), foi o primeiro livro sobre a *beat generation*, ainda que o autor fosse apenas um frequentador e simpatizante do grupo. Após a excelente recepção do livro, Holmes escreveu um ensaio sobre os *beats* a pedido do editor literário do The New York Times, e isso impulsionou a cena internacionalmente. A seguir, vieram as seguintes publicações: *Junky*, de William Burroughs (1953); *Howl and other poems*, de Allen Ginsberg (1956); *On the road*, de Jack Kerouac (1957); e *Gasoline*, de Gregory Corso (1958).

Willer argumenta que as características sociais e políticas dos EUA realçavam ainda mais a produção *beat*, que também foi potencializada pelo "atraso americano em matéria de movimentos vanguardistas". A dimensão literária era predominante no grupo, mas de forma geral, a *beat* foi enfatizada como fenômeno comportamental em detrimento da sua dimensão literária, ressaltando principalmente o aspecto do uso de drogas. O caráter também político da contestação dos *beats* era de outra natureza, por isso receberam ataques inclusive de setores da esquerda. O autor ressalta que, apesar das críticas de vários setores sociais, surpreendentemente os escritores deram certo e de forma imprevisível, influenciando a literatura, a mudança comportamental e o rock em todas as décadas seguintes. Foi um caso inédito de autores novos alcançando sucesso de público e comercial, com enormes tiragens em suas primeiras publicações, e grande sucesso em leituras públicas.

E as mulheres na cena *beat*?

E as mulheres na geração *beat*? Na tecnológica e conservadora década de 1950, era mais difícil para as mulheres acompanhar o estilo de vida *beat*. Despontaram alguns casos isolados, mas em grande escala, isso ainda não era possível. A liberação e o protagonismo feminino ainda estavam por vir. Audrey Hepburn em *Bonequinha de luxo* (1961) anunciava e influenciava certa mudança comportamental feminina que explodiria mais tarde. Se os anos 50 foram difíceis para os rapazes, imaginem para as garotas.

Sam Wasson relembra que os anos da Segunda Guerra foram um terror "sepa-

rando maridos de esposas e membros de corpos". Era necessário esquecer, amenizar, negar e buscar lenitivos: bebida, psicanálise, tranquilizantes, clorpromazina. Em 1951, "um terço das moças de dezenove anos do país tinha encontrado marido". Muitos veteranos voltavam para casa atormentados, enquanto muitas mulheres voltavam para a cozinha, e afastadas do trabalho, buscavam consolo e distração no aparelho de TV portátil que circulava pelos cômodos da casa.

A mulher da década de 50 era uma consumidora assídua das mensagens conformistas, alienantes e padronizadoras que chegavam através da TV, da imprensa e de Hollywood. Segundo Wasson, a repressão sexual da época e os padrões cinematográficos infantilizavam homens e mulheres e transformavam meninas em Barbies (boneca criada em 1959).

Em seu livro sobre Audrey Hepburn e o filme *Bonequinha de luxo*, Sam Wasson apresenta as características da personagem Holly, uma garota hedonista, avessa à vida doméstica e que, "em seu leviano amor pela individualidade, de forma consciente ou não, repercutia o fervor da nova geração". Segundo ele, em Holly, "uma espécie de *beatnik* urbano grita para aflorar" e ela, "como qualquer moça de Kerouac, é infernalmente livre". Acrescenta que, "era do sonambulismo americano que Holly — e suas irmãs *beat* — fugiam".

Apesar do cenário nada estimulante, também existiram garotas na cena *beat*, circulando pela boemia, pelos ambientes culturais, em diferentes momentos, na condição de namoradas, companheiras, amantes, amigas e/ou escritoras. Em diferentes momentos, elas conviveram com o grupo e com o ambiente cultural da época, ainda



Beat Hotel, localizado na rua Gît-le-Coeur, Paris.

que em menor número. Antecipavam, em algumas décadas, o também difícil pioneirismo das mulheres no rock, como Janis Joplin, Patti Smith, Rita Lee, entre muitas outras, na busca de liberdade em termos de estilo de vida e expressão.

Sobre essa presença feminina, uma das observações mais impactantes vem de um dos homens do grupo, o escritor *beat* Gregory Corso. Como escreve Natália Figueiredo, o poeta, nascido em 1930, em Nova York, teve uma origem paupérrima e uma infância difícil, marcada por orfanatos, reformatórios e adoções por várias famílias. Um dia, ao ser questionado sobre a ausência de mulheres no movimento, Corso respondeu de forma contundente: "Houve mulheres, estiveram lá, eu as conheci, suas famílias as internaram, elas receberam choques elétricos. Nos anos de 1950, se você era homem, podia ser um rebelde, mas se fosse mulher, sua família mandava trancá-la. Houve casos, eu as conheci, algum dia alguém escreverá a respeito."

Um desses casos dramáticos pode ser representado pela jovem Elise Cowen, nascida em 1933, em Nova Iorque, e que viveu um relacionamento com o poeta Allen Ginsberg — ainda que sua opção fosse por rapazes, como diz Rosalia Pirolli. Segundo

Mariana Pereira Pires, além de trocas afetivas, literárias e de informações budistas por parte de Ginsberg, ela teria datilografado poemas de Ginsberg, como *Kaddish*. Com o término da relação, Elise voltou para a casa da família e foi trabalhar como datilógrafa. Devido a uma fase conflituosa, sua família tentou interná-la em uma instituição psiquiátrica. Após seu suicídio, em 1962, grande parte de sua obra poética foi destruída por pessoas de seu convívio devido às temáticas: sexo, drogas, morte e loucura. O pouco que restou foi recuperado por um amigo e, mais tarde, publicado. A seguir, um exemplo de suas inquietações: "EU TENTEI. Tentei. Tenho tentado. Tentarei novamente. Embora a fraqueza do meu Ser. Não há nada digno. A não ser Deus e você. E Deus foi dormir".

Em *Jack Kerouac: o rei dos beatniks*, Bivar observa que, na fase inicial, outras mulheres também foram marcantes junto ao grupo: Edith, "Edie" Parker, primeira mulher de Kerouac; Luanne Henderson, primeira esposa de Neal Cassady — a Marylou de *On the road*; Joan Haverty, segunda esposa de Kerouac; e Carolyn Cassady, segunda esposa de Neal Cassady. E Joan Vollmer Adam Burroughs, segunda mulher de Burroughs.

No mesmo livro, Bivar conta que, nos anos 40, Edie e Jack se encontraram e moraram juntos no apartamento dela. Ambos queriam continuar levando uma vida sem compromissos, mas devido a uma série de circunstâncias inesperadas, acabaram se casando. Os dois tinham muitas afinidades e transitavam frequentemente pelos circuitos do jazz. Sobre Edie Parker, também é importante dizer que foi no apartamento dela que o movimento *beat* começou.

Pires ressalta a presença de Diane Di Prima e Joyce Johnson. Esta última,

nascida em 1935 e conhecida como uma das namoradas de Jack Kerouac, foi também escritora. E em seus escritos, registra muito da condição feminina, como no trecho a seguir, do livro *Minor characters* (Personagens menores): "Como fêmea, não pertence completamente a esta convergência. Um fato que ela ignora, sentada na sua excitação enquanto as vozes dos homens, sempre dos homens, sobem e descem de tom apaixonadamente, e seus copos de cerveja acumulam a fumaça dos seus cigarros sobem rumo ao teto e seguramente a cultura morta está despertando. Simplesmente estar nesse lugar, isso em si — ela o diz a si mesma — é suficiente".

Ao falar sobre a escritora, Mariana Pires diz que, em suas memórias, Joyce também registra os conflitos familiares das poucas jovens que saíam de casa nos anos cinquenta: "No final dos anos 1950, mulheres jovens — poucas, no início — mais uma vez saíam de casa com uma certa violência. Elas também vinham de boas famílias, e seus pais nunca conseguiram entender como as filhas que eles tinham criado com tanta dedicação poderiam escolher uma vida precária. Se esperava de uma filha que ela ficasse sob o teto dos pais até casar, mesmo se trabalhasse um ano, mais ou menos, adquirindo assim um pouco de gosto pelo mundo — mas não muito!".

Descompassos nas relações afetivas e as surpresas no caminho, também são expostos no texto da escritora: "Naturalmente, nos apaixonávamos por homens que eram rebeldes. Caíamos muito rapidamente, acreditando que nos levariam junto nas suas viagens e aventuras. Não esperávamos ser rebeldes por conta própria; não contávamos com a solidão. Uma vez que encontrávamos nossos parceiros masculi-

nos, uma fé cega nos impedia de desafiar as antigas regras do masculino e feminino. Éramos muito jovens e tínhamos dado um passo maior do que as pernas. Mas sabíamos que tínhamos feito algo que exigia coragem, algo quase inédito. Éramos as que ousaram sair de casa".

Pires também apresenta uma outra poeta e escritora associada ao grupo, que é Diane Di Prima, nascida em 1934, e que assumiu bandeiras de sua época, atuando como militante feminista e defensora dos direitos humanos. Em sua obra *Memórias de uma beatnik*, de 1969, registrou suas experiências com sexo, drogas e o início da movimentação *beat* em Nova York, da qual participou. Na citação a seguir, vemos um pouco de suas reflexões sobre a liberação sexual feminina: "A pílula, a pílula, a pílula! Estou cansada de ouvir falar da pílula! Deixe-me contar algumas coisas sobre a pílula. Ela engorda, a pílula. Ela dá fome. Deixa os seios doloridos, com um ligeiro enjoo matinal; condena a mulher, que evitou a gravidez, a viver em um estado perpétuo de início de gravidez: debilitada, nauseada e propensa a cair no choro. E — ironia suprema — deixa a mulher, que finalmente alcançou a liberdade total para transar, muito menos propensa a transar, diminuindo o desejo sexual. A pílula já cansou".

Nas décadas seguintes, as coisas ficaram um pouco menos áridas e a geração *beat* prosseguiu, arrebatando mulheres de destaque no rock, pop, nas artes plásticas, além de outras tantas anônimas. Entre algumas de destaque, estão principalmente Patti Smith e Laurie Anderson, com influência declarada dos *beats* em seus trabalhos, além da amizade com Ginsberg e/ou Burroughs. Além delas, Deborah, ou "Deb-

ble" Harry, da banda Blondie, e Madonna, foram fotografadas ao lado de Burroughs, referência corriqueira no meio artístico, nos anos 70 e 80.

Beat: contracultura, punk e vanguarda pós-punk

Quanto às relações entre os *beats* e a geração imediatamente posterior, Willer resume a questão dizendo que quase tudo em termos de rock e contracultura teve influência *beat*, matriz da contracultura. Principalmente, a ideia de uma geração rebelde, afirmando a liberdade individual em confronto com a sociedade capitalista e burguesa. Ele acrescenta, com base no livro *Beat generation*, de Bruce Cook, que a escolha do nome The Beatles teria ocorrido depois de uma visita de Allen Ginsberg à Inglaterra. Foi em decorrência da explosão *beat* na segunda metade dos anos 50, após a publicação de *Howl and other poems* e *On the road*. Além disso, Burroughs é uma das figuras da capa do disco "Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band" (1967), dos Beatles.

Dentre as diversas características da contracultura dos anos 1960, uma delas, o uso de alucinógenos, já estava presente na vida e obra de Ginsberg (nos poemas sobre mescalina, LSD e ayahuasca de *Kaddish and other poems*), Kerouac (trecho sob efeito de mescalina de *Visions of cody*), Michael McClure (em *Peyote poems*), William Burroughs (*Cartas do Yage*) e outros, segundo Willer. Portanto, aqueles que viajaram no ônibus lisérgico de Ken Kesey (autor de *Um estranho no ninho*) já estavam imersos na literatura *beat*. Como relembra Valle, o motorista do ônibus era Neal Cassady, personagem central e inspirador de *On the road* e

de outras obras de Kerouac, que também estava no ônibus, ainda que meio desconfortável e mal humorado. O ônibus modelo 1939, comprado por Kesey em 1964, partiu para viagens intersubjetivas, à base de LSD, que culminavam em festas/*happenings* ao som de diversas bandas como Grateful Dead, Jefferson Airplane e Janis Joplin.

Durante essa efervescência, Jack Kerouac manteve relativa distância e rejeitou sua influência em relação à contracultura e ao movimento hippie, apesar de ter antevisto uma onda de mochileiros, que registrou em seu livro *The dharma bums* — no Brasil, com o título de *Vagabundos iluminados*. De certa forma, a figura de Kerouac passou por um período de ostracismo, devido à sua trajetória pessoal, seus posicionamentos políticos e a morte prematura aos 47 anos, em 1969. Mas, como informa Barry Miles, na década de 1970, sua imagem começou a ser recuperada, resultando em uma gradativa transformação do escritor em ícone do século XX. As mudanças ocorreram a partir dos esforços de Allen Ginsberg e diversas iniciativas editoriais: a primeira biografia de Kerouac, escrita por Ann Charters (1973), seguida por várias outras e por uma gradual reedição de seus livros. Seu retorno também repercutiu na música com as seguintes gravações: em 1972, Aztec Two-Step gravou *The persecution and restoration of Dean moriarty*; em 1977, Tom Waits compôs *Jack and Neal*; e teve também o single de Willie Alexander, lançado em 1977, intitulado *Kerouac*. Miles ressalta que existem "dúzias de outros discos do rock e do punk relacionados a Kerouac", e indica como o melhor deles o single de Willie Alexander.

Quanto à década de 70, Antônio Bivar apresenta o desencantado período como o

prenúncio do "pavoroso mundo orwelliano já tomando sua forma e marcando data para 84; o livro voltava à moda". De uma contracultura estilizada, surgiam novos capitalistas, "ex-contestadores agora milionários". Nesse novo cenário desolador, em meio aos desastrosos efeitos da crise do petróleo, em 1974, David Bowie dava "a quinta guinada em sua carreira", lançando "Diamond Dogs", um álbum conceitual, inspirado no livro *The wild boys* (1969), de William Burroughs. Para fins promocionais e de imagem, Bowie e Burroughs foram fotografados juntos, "com publicação garantida na *Rolling Stone*".

Segundo Bivar e Willer, William Burroughs teve uma influência maciça na prosa dos anos 60, 70 e 80, além de ter influenciado por mais de duas décadas a cultura pop, as artes performáticas, filmes experimentais e diversos artistas de vanguarda dos anos 80. Na década de sessenta, o Soft Machine, grupo de rock espacial, tirou seu nome de uma obra do escritor; também a banda Steely Dan batizou seu mix de rock, jazz, blues e pop com o nome de um brinquedo sexual futurista saído da imaginação sem freios da prosa do autor. E da New Wave, dos anos 80, surgiu uma banda chamada Naked Lunch, um de seus livros mais conhecidos.

Apesar de não ter muito interesse pela música popular, Burroughs influenciou nomes de peso como Dylan, Bowie, Patti Smith, Kurt Cobain, além de diversos experimentalistas. Em entrevista a David S Wills, da publicação *Beatdom*, Casey Rae, autor de *William S. Burroughs e o culto do rock'n'roll*, (*William S. Burroughs and the cult of rock 'n' roll*) faz um apanhado dessas conexões.

Rae cita o envolvimento do escritor com músicos da cena inglesa da década de

60, quando esteve em Londres, como os Beatles e os Rolling Stones, e destaca que McCartney, particularmente, teria levado a técnica dos *cut-ups* muito a sério, chegando a colocar Burroughs em um apartamento de Ringo Starr para realizar experimentos de áudio. Sua influência perpassaria os anos 70, particularmente entre nomes que abriram caminho para o punk, a new wave e vanguardas da música pop. A lista passa pelo glam rock, com Bowie sendo influenciado por The Wild Boys e Lou Reed se inspirando em Junkie, segundo Rae. E particularmente fundamental também é sua relação com a cena punk ou proto-punk de Nova York, ligada ao CBGB (clube/bar que funcionou como o principal cenário musical de punk-rock em Nova York).

Ele também diz que Burroughs teria sido uma influência para nomes do punk rock inicial como o pioneiro e poeta Richard Hell (baixista, cantor, compositor e poeta que integrou bandas como Television e Richard Hell & The Voidoids). Burroughs teria estabelecido inclusive amizades duradouras com alguns, como nos casos de Patti Smith e Chris Stein, guitarrista da banda Blondie. E a proximidade com a cena não era só intelectual, mas também física, já que Burroughs tinha um apartamento (que ele carinhosamente chamava de *Bunker*) no Bowery, muito próximo da casa noturna que foi berço do punk e da new wave em Nova York.

Casey Rae associa a atração que ele despertou no universo de artistas ligados ao punk e à vanguarda pós-punk com a originalidade e radicalismo das suas ideias que fundiam magia e tecnologia, sua voz literária única, aliadas à sua imagem de um "fora da lei". Suas ideias baseadas num esforço radical para minar o

establishment seriam fortes atrativos para muitos intelectuais transgressores, tanto da cena punk quanto para a cena experimental da música industrial.

Na publicação *Alma beat*, temos a referência a um trecho de uma entrevista de Burroughs à revista espanhola *Quimera*, onde o escritor dizia não saber porque alguns o consideravam "Padrinho do punk", ainda que alguns de seus personagens poderiam ser chamados de punk, apesar do termo e estilo ainda não existirem nos anos 50. O escritor tentava minimizar sua associação com o movimento, mas logo a seguir informava ter apoiado os ingleses do Sex Pistols através de uma carta quando eles lançaram *God save the Queen* (1977), por achar que a crítica do grupo era "constitutiva e necessária em um país que estava na bancarrota". E sobre a Inglaterra, disparava: "sempre acreditei que aquele país não terá nenhuma chance até o dia em que houver 20.000 pessoas dizendo: A RAINHA QUE VÁ TOMAR NO CU!". Nada mais punk que isso...

Mas apesar da forte atração do autor de *Junky* sobre os estilhaços da explosão punk, a influência *beat* vai mais além. Transitando de Burroughs para Allen Ginsberg, é importante dizer que até sua morte, em 1997, Ginsberg continuou ativo, criativo e militante, circulando com diversos artistas como Paul McCartney, Philip Glass, Johnny Depp, Beck e Patti Smith. E nos anos 80, o movimento punk forneceu o combustível para uma outra virada do poeta *beat*.

Segundo Cynara Menezes, em certo período, Allen Ginsberg estava ouvindo muito punk rock, o que resultou em uma amizade com Joe Strummer (1952-2002), o líder da banda punk The Clash. A amizade resultou na gravação ao vivo, em 1981,

do poema *Capitol air*, na turnê no *Bonds Club* em Times Square, Nova York, acompanhado pela banda, onde apresenta sua crítica radical ao capitalismo e às tiranias da direita e da esquerda: "Eu não gosto do governo de onde vivo / Eu não gosto da ditadura dos ricos / [...] / Eu não gosto da censura comunista aos meus livros / [...] / Multinacionais queimando árvores da Amazônia para fumar". A seguir, em 1982, no LP "Combat Rock", "Allen Ginsberg recita poemas e um mantra durante a performance da canção *Ghetto defendant*, que escreveu em coautoria com Joe Strummer" (Cynara Menezes).

Retornando a Burroughs, é importante falar sobre a influência de seu método *cut-up* de criação na música do século XXI, e quanto a isso, Casey vai além: "Eu acho que é seguro dizer que os pioneiros musicais que foram impactados por Burroughs influenciaram muito do que ouvimos e vemos hoje. Dessa forma, somos todos filhos de Burroughs, quer percebamos ou não. [...]. A recombinação é a estética de produção musical predominante".

Quanto ao método *cut-up*, Bivar explica que trata-se de "um método experimental de escrever ou teipar", que implica em recortes "teipes ou páginas de narrativa convencional e joga com justaposições de frases, sentenças, palavras, em uma Nova Ordem que funciona de modo subversivo sobre a linguagem original". O método popularizado por Burroughs foi usado por Bowie, que o chamou de "acidente calculado". O método não foi inventado por Burroughs, mas sim por seu amigo Brion Gysin (artista plástico, contemporâneo de Burroughs, mas um pouco mais velho, expôs seus desenhos em Paris, junto com Picasso e os Surrealistas, quando tinha 19

anos), ainda que algo semelhante já havia sido criado pelos dadaístas.

Antônio Bivar em *Alma beat* aponta as aproximações entre Burroughs e a vanguarda pós-punk e industrial, como em 1982, quando Burroughs e seu amigo e mentor Brion Gysin participaram de um evento intitulado *The Final Academy*, no Hacienda Club, em Manchester, sob a organização de dois ex-membros do grupo pós-punk industrial *Throbbing Gristle*, então integrantes do *Psychic TV*, projeto de música experimental e vídeo-arte. O evento reunia música, pinturas, poesia, leituras de trechos, dois filmes (feitos por Burroughs, Gysin e Balch), além de bandas ao vivo, como *Cabaret Voltaire*, *Virgin Prunes* e *23 Skidoo*.

De acordo com John Coulthart, o evento, intitulado *The Final Academy*, foi um momento decisivo para a cena da cultura industrial, e os que impulsionaram a cena/movimento adotaram Burroughs como padrinho. Os pioneiros dessa cena, *Throbbing Gristle*, se destacaram por sua estética transgressora e de confronto que incluía imagens perturbadoras, polêmicas e pornográficas, e a manipulação de fragmentos sonoros, ruídos, uso de *sampling* (sons pré-gravados em fita), influenciados por obras de Burroughs e Gysin.

Bivar demonstra o reconhecimento conferido a Burroughs, quando em 1984 o escritor, já com 70 anos, foi homenageado em um grande evento em Nova York, no clube Ritz, onde leu trechos de uma novela em andamento (provisoriamente intitulada *Western Land*), e contou com a participação de Lou Reed, Ginsberg e John Giorno. Na mesma semana estreou o documentário de Howard Brookner intitulado *Burroughs — the movie*. E no mesmo ano foi lançado o seu livro *The place of dead roads* (O lugar das estradas sem saídas).

A idolatria a um dos *beats* mais polêmicos prosseguiu por toda a década de 80 e um pouco mais. Sempre lembrado, homenageado e convidado para participações em diversos trabalhos, como no álbum *"Performer"*, de Laurie Anderson, conforme registra Bivar. Ele também foi frequentemente fotografado ao lado de diversos artistas do mundo pop, como Frank Zappa,

Patti Smith, Lou Reed, Sting, The Police, Madonna, Tom Waits, Basquiat, Blondie, Kurt Cobain, dentre outros. Para além da admiração e influência, laços de afeição e amizade também uniram Burroughs a outros poetas como Patti Smith, Lou Reed e Laurie Anderson.



Beatnik Couple In Manhattan Beach 1959

Inclusive, sua técnica de criação era reconhecida como influência por nomes de ponta do rock da década de 90 e da virada do milênio. O líder da banda Nirvana, Kurt Cobain, por exemplo, teria assumido: "Minhas letras são totalmente cortadas. Pego versos de diferentes poemas que escrevi. Eu construo um tema se puder, mas às vezes não consigo nem ter uma ideia do que é a música". Por sua vez, o vocalista do Radiohead, Thom Yorke, teria usado a técnica para criar as letras do experimental álbum "Kid A", retirando de um chapéu frases recortadas. E, segundo Casey: "E quando ele se mudou para sua última casa em Lawrence, Kansas, no início dos anos 1980 até sua morte em 1997, ele continuou a receber visitantes, incluindo membros do Sonic Youth, Ministry, REM e Nirvana".

O rock e a revitalização de Jack Kerouac

E embora nos anos 80, inicialmente, a parcela mais literária do rock tenha sido influenciada por Burroughs e Ginsberg, finalmente redescobriram Kerouac. Como registro dessa redescoberta, Barry Miles apresenta uma lista de artistas, álbuns e canções. Em 1982, Van Morrison citou Jack em *Cleaning windows*, do álbum "Beautiful Vision"; e em 1991, *On Hyndford Street*, do álbum "Hymns to the Silence". Em 1986, o ex-guitarrista do Police, Andy Summers, lançou a música *Search for Kerouac*. Em 1987, *Hey, Jack Kerouac*, de 10.000 Maniacs; e *The house That Jack Kerouac built*, de The Go Betweens. Em 1982, King Crimson gravou *Neal, Jack and me*.

Quanto ao caso brasileiro, durante o processo de abertura política, houve um

boom editorial que também beneficiou a geração *beat*. Em 1984, surgiram várias publicações dos seus principais escritores, além de livros sobre a geração. Assim, como exemplo, temos as seguintes publicações: *On the road*, (1984); *Uivo, Kaddish e outros poemas* (1984) e *A queda da América* (1987), de Allen Ginsberg; *Almoço nu*, de William S. Burroughs (1984); *Vida sem fim — as minhas melhores poesias*, de Lawrence Ferlinghetti (1984); *Alma beat* (ensaios de diversos autores sobre a geração *beat*, 1984); *O que é geração beat* (Coleção Primeiros Passos, 1984).

No momento da explosão dos escritores *beat* no Brasil, em uma das obras daquele período, Willer escrevia sobre o seu receio de que no momento que se começava, finalmente, a divulgar a *beat* no Brasil, também fossem ressaltados seus aspectos mais exteriores e superficiais. E insistia sobre o papel fundamental das questões literárias na origem do grupo. O restante viria depois, o principal estava ligado à paixão pela poesia, à vinculação a uma tradição literária de rebelião e inconformismo. Da literatura viriam os esforços para transformar as próprias vidas, a escrita e a sociedade.

O cenário favorável da década de oitenta facilitou o acesso a essas obras, ideias e comportamentos, por parte de uma galera jovem, liberada e antenada com literatura, música e movimentos culturais. No Brasil, como em outras praias, as referências *beat* também viraram música, como o caso de três exemplos bem conhecidos: Júlio Barroso, Cazuza e Humberto Gessinger.

Inicialmente, relembramos a banda Gang 90 & Absurdetes, que nos presenteou com a epígrafe deste texto. Criada pelo brilhante Júlio Barroso, a banda apresenta em seu primeiro álbum, "Essa tal de Gang 90 &

Absurdetes" (1983), a faixa *Jack Kerouac*, de Barroso e Alice Pink Pank, que atualiza a prática *beat* de recitação/entoação sobre a base musical, inspirada na estética da new wave (estilo musical dos anos 80). Nessa canção, a referência *beat* aparece não como saudosismo de uma poética da década de 1950, mas como um signo de contemporaneidade cosmopolita urbana, afinado com o projeto geral da Gang 90, de atualização do pop brasileiro com as vanguardas internacionais.

Nessa canção, como se fosse Jack Kerouac declamando seus textos ao som do jazz, Júlio Barroso viaja sobre uma base new wave: "Ontem a noite eu sonhei que eu era Jack Kerouac / E subi num terraço: rua Houston / E vi as duas torres gêmeas brilhando / O cabelo louro da menina / As tranças negras do crioulo / A sua guitarra - a sua angústia calma". A experimentação da Gang 90 remete a uma cena do documentário *Jack Kerouac, o rei dos beats*, onde o escritor declama seus textos junto a um pianista tocando jazz.

Cazuza, o *band leader*, vocalista e letrista da primeira fase da banda Barão Vermelho, teve uma enorme influência dos escritores *beat*. O garoto rebelde da zona sul carioca, letrista excelente e fundamental do rock e da música brasileira, que modulando gritos e sussurros lamentava em *Só as mães são felizes*: "Nunca viu Allen Ginsberg / pagando um michê na Alaska / Nem Rimbaud pelas tantas / Negociando escravas brancas". E também esbravejava, inspirado por Kerouac: "Nem nunca quis ver a face de Deus / Só as mães são felizes".

No livro *Alma beat*, em uma seção de trechos de entrevistas e pensamentos

dos poetas *beat*, vemos que a frase "Nem nunca quis ver a face de Deus", se refere à resposta de Kerouac a um apresentador de TV (1959): "Apresentador — a geração *beat* é tida como uma geração que busca. O que você está procurando exatamente? Kerouac — Deus. Quero que Deus me mostre Sua face".

E segundo Cavalcanti, a frase "Só as mães são felizes" foi extraída de uma frase homônima, de um poema do livro *Scattered poems* (1971), de Jack Kerouac. Em uma entrevista, Cazuza explicou que a frase o deixou muito intrigado, já que por seu radicalismo, dava a impressão de que ninguém mais é feliz. A partir daí, resolveu brincar com a frase, em uma canção que homenageia os poetas malditos, como Kerouac, Allen Ginsberg, Rimbaud, Melodia, Lou Reed. Segundo Cazuza, citar "esses poetas é sofisticado, o grande público talvez nem entenda, mas quem curte esse tipo de poesia vai sacar".

Também podemos retornar ao ano de 1987, ao segundo álbum de estúdio da banda Engenheiros do Hawaii, com um título altamente significativo e literário, "A Revolta dos Dândis", e pinçarmos a canção *Infinita highway*, do vocalista, músico e letrista Humberto Gessinger. Basta ouvir a música para viajar na autoestrada, de Gessinger ou de Kerouac, em *On the road*. Como nos seguintes versos: "Ninguém por perto, silêncio no deserto / Deserta highway / Estamos sós e nenhum de nós / Sabe exatamente onde vai parar". Ou em outros, como: "Não queremos ter o que não temos / Nós só queremos viver / Sem motivos, nem objetivos / Estamos vivos e isto é tudo / É sobretudo a lei / Da infinita highway". As referências dos versos são tão claras,

que não precisaria citar nomes ou palavras mais diretas, mas Gessinger explicita mais à frente: "Eu posso ser um beatle, um beatnik / Ou um bitolado / Mas eu não sou ator, eu não tô à toa do teu lado / Por isso, garota, façamos um pacto / De não usar a highway pra causar impacto".

Grande inspirador de infindáveis escritores e compositores, Kerouac foi do recolhimento e morte nos anos 1960 à "ressurreição" nos anos 90. Até o final da década de 1990, todos os seus livros estavam disponíveis. Em 1995, Roman Coppola terminou o roteiro de *On the road*, que seria dirigido por seu pai, Francis Ford Coppola, mas acabou dirigido pelo brasileiro Walter Salles, em 2011. Nos EUA, Kerouac também virou nome de restaurante e personagem de um episódio em uma série popular da NBC.

Segundo Miles, biógrafo de Jack Kerouac, neste período de revitalização do escritor, destaca-se um CD inteiro de tributos chamado *Kerouac – kicks, joy, darkness*, lançado pela Rykodisc, em março de 1997, onde textos de Kerouac foram usados como letra, na interpretação de diversos artistas: Lydia Lunch, Michael Stipe, Steven Tyler, Joe Strummer, Juliana Hatfield, John Cale, Johnny Depp, Patti Smith, Warren Zevon, Jeff Buckley, Eric Andersen, entre outros. Nesse trabalho coletivo, alguns apenas leram, outros musicaram os textos e Patti Smith improvisou sobre as palavras de Kerouac.

Mas o que explicaria essa explosão de Kerouac nos anos 80 e 90? A resposta também vem de Miles, ao explicar que os jovens das décadas de 1980 e 1990 "cresceram na longa era glacial de Ronald Reagan e Margareth Thatcher, uma era de histeria



Inspirado pelo livro *On The Road*, de Jack Kerouac, Ken Kesey resolveu comprar um velho ônibus escolar em 1964, e pintá-lo com imagens psicodélicas.

Batizado de *Furthur*, teve Neal Cassady como motorista, fato que acabou estabelecendo vínculos entre os autores beat e a contracultura dos anos 60

antidrogas e de ascensão da direita religiosa". Nesses anos de recrudescimento do conservadorismo e enquadramento neoliberal, "a nova geração, muitos nascidos nos anos 1960, teve de começar tudo de novo, redescobrimdo os arquétipos e ícones que podia usar".

Miles também acrescenta outros fatores, já que Kerouac se retirou de cena e morreu relativamente jovem, mantendo-se longe do público, dos jovens, das manifestações artísticas e políticas. Assim, as gerações mais recentes não acompanharam sua virada reacionária, nem seu envelhecimento, pois sua imagem ficou congelada na década de cinquenta: o jovem de rosto bonito e "os cabelos de novo na moda puxados para trás e com mechas; uma beleza meio francesa, algo como Alain Delon ou Charles Boyer"; certa ingenuidade e "inocência confusa", semelhante a alguns galãs de Hollywood, "como Gregory Peck ou Robert

Mitchum". Segundo Miles, "Kerouac tornou-se ícone cultural ao lado dos jovens Marlon Brando, Elvis e James Dean".

Miles também reitera que, ao contrário de Kerouac, seus antigos companheiros continuaram ativos ao longo das décadas, reforçando a evidência de que a geração *beat* nunca esteve atada a uma determinada época. Assim, seus representantes de maior influência sobre o rock continuaram atuantes por muito tempo, especialmente Allen Ginsberg, que até sua morte, em 1997, continuou circulando com artistas como Paul McCartney, Philip Glass, Johnny Depp, Beck e Patti Smith. Já William Burroughs, se recolheu um pouco mais cedo, nos últimos cinco anos antes de sua morte aos 83 anos, em 1997. Segundo Willer, da contracultura dos anos 60 e 70, passando pelo punk, o pós-punk e alcançando as bandas de Seattle, é difícil identificar quais manifestações importantes do rock, pop e jazz não tiveram influência da geração *beat* nas últimas três ou quatro décadas. Uma influência plural e abrangente, sobre diversos grupos, intérpretes e tendências.

Considerações finais

Para concluir, podemos apenas ressaltar que, do hippie ao grunge, passando pelo glam e pelo punk, todas as gerações do rock e das artes em geral foram influenciadas pela geração *beat*. Segundo Willer, seria mais fácil fazer o levantamento dos refratários ao impacto causado pelos *beats*.

Jack Kerouac se embrenhou em suas buscas existenciais e contradições, anteviu e inspirou os jovens mochileiros, alcançou e amargou o sucesso. Morreu jovem, tragado pelo álcool e pelo conservadorismo. Não

viveu para ver o alcance de sua influência sobre as futuras gerações, mas foi o grande desencadeador da contracultura.

Seus companheiros de vida, literatura e viagens, continuaram ativos até a década de 90, participando das novas ondas musicais e culturais. William Burroughs, entre dadaísmo e punk, mergulhou em todos os "paraísos artificiais". E Allen Ginsberg, herdeiro de uma tradição familiar socialista e comunista, abraçou diversas bandeiras e manifestações políticas, em diferentes momentos.

Eles nunca estiveram presos a uma determinada época. Sua influência está em qualquer canto, em todos os lugares. Enquanto houver juventude, rock, arte, inquietação, perplexidade, contestação e buscas existenciais, provavelmente, eles estarão lá.

ROCK E CONTRACULTURA

Bruno Tuler Perrone

*Ah, you don't believe we're on the eve of
destruction*

(Eve of destruction, P. F. Sloan)

A partir da década de 1950, dois fenômenos de caráter predominantemente juvenil e multifacetado, o rock & roll e a contracultura, surgem nos Estados Unidos e passam a reverberar ao longo das décadas em corações e mentes de gerações de jovens no Ocidente. Esses dois fenômenos não se apresentam de forma estanque e são exatamente sobre algumas de suas mutações e inter-relações que iremos nos debruçar neste capítulo.

Nosso foco inicial compreende o período em que o termo contracultura foi cunhado (final dos anos 60 e início dos 70), quando a juventude de diversos países se lança numa empreitada de objeção a todo um contexto de época, e que terá no rock sua trilha sonora por excelência. Seguindo os caminhos desse gênero ao longo dos anos 70, vamos nos deparar com o nosso segundo ponto de análise: o punk e suas relações com as práticas contraculturais. Por último, chegaremos à transição dos anos 80 para os 90, para tentar traçar as características contestatórias do movimento grunge e seus desdobramentos.



*Garotos na entrada do Festival
de Woodstock, agosto de 1969*

FAIXA 1: "Because something is happening here/ But you don't know what it is/ Do you, Mister Jones?" (Bob Dylan)

O termo contracultura surge em fins da década de 60 para tentar definir toda a movimentação juvenil de enfrentamento aos modelos sociais, culturais e econômicos que pipocavam principalmente nos Estados Unidos, mas também em outras partes do mundo, como na França (nos acontecimentos do Maio de 68) e na Tchecoslováquia (nos embates da Primavera de Praga). Como apresenta Carlos Alberto Pereira em seu livro *O que é contracultura?*, "tratava-se, de fato, de um movimento de contestação que colocava frontalmente em xeque a cultura oficial, prezada e defendida pelo Sistema, pelo *Establishment*. Diante desta cultura privilegiada e valorizada, a contracultura se encontrava efetivamente do outro lado das barricadas".

Os principais elementos de descontentamento diziam respeito ao desencanto da geração *baby boom* frente aos valores tradicionais do *american way of life* e à sociedade de consumo, aos modelos de sociedades industriais tecnocratas (tanto capitalista quanto socialista), à política tradicional, ao medo de um apocalipse iminente fruto da corrida armamentista no contexto da Guerra Fria, à repressão aos movimentos pelos direitos civis nos EUA, à Guerra do Vietnã etc.

O forte espírito de oposição a esses elementos torna-se palavra de ordem para muitos jovens de classe média, que passam a buscar caminhos e experiências alternativos libertários tanto para a construção de uma nova consciência do indivíduo, quanto de convívio em sociedade. Nos anos 50,

a geração literária dos *beats* já prenunciava ao som de muito jazz o inconformismo com o *status quo*, com práticas nômades e de vida comunitária, dando vazão à criatividade espontânea e lançando livros-manifestos como *Uivo* (1956) de Allen Ginsberg e *On the road* (1958) de Jack Kerouac, obras que iriam influenciar de forma impactante a geração da década seguinte.

Ao longo da década de 60, o movimento hippie vai se estruturando como alternativa comportamental da juventude norte-americana, ganhando adeptos mundo afora, resultado de sua apropriação pela própria indústria cultural por eles contestada. Levantando as bandeiras do pacifismo, da liberdade sexual, da ecologia, da vida comunitária, do combate ao racismo e a homofobia, do orientalismo, do consumo de substâncias alucinógenas para expansão da mente, vislumbravam "a certeza de que o imperativo da mudança não se esgotava na reformulação de velhos paradigmas: era preciso começar do zero, fundar uma nova ordem combinada com a desconfiança de todos os modelos existentes".

Nessa perspectiva, a ideia de contracultura apresenta-se como algo datado e intimamente relacionado às posturas de rebelião juvenil do período, inclusive à música pop, que passa a ser produzida cada vez mais de "jovens para jovens", expressando seus anseios e inquietações. O rock psicodélico e o folk rock destacam-se como fortes catalisadores das experimentações do ideário hippie, resultando na formação de uma cena alternativa a partir de 1964, que rapidamente se expandiu principalmente pelos Estados Unidos e pela Europa.

O rock psicodélico estava intimamente ligado às experimentações sonoras potencializadas pelo uso de substâncias

psicoativas como o LSD (dietilamida do ácido lisérgico). Descoberto pelo dr. Albert Hofmann na década de 1940, passou a ser fonte de pesquisa dentro do campo da psiquiatria e, em fins dos anos 1950, utilizada em clínicas na Europa e nos Estados Unidos. Sua popularização na década seguinte aconteceu principalmente pelas iniciativas do ex-professor de psicologia de Harvard, Timothy Leary, em estudar a substância e divulgar os efeitos positivos do LSD, acreditando que este poderia auxiliar as pessoas a reprogramarem o próprio cérebro (ou mente) à própria vontade. Outro movimento importante para esse fim foi o grupo Merry Pranksters, liderado pelo romancista Ken Kesey, que realizavam, no início de 1966, os chamados "Testes de Ácido", onde "grandes jarros de *Kool-Aid* eram enchidos com grande quantidade de LSD, e os Pranksters equipavam os locais com vários amplificadores que acrescentavam barulhos perturbadores e efeitos sonoros à música já bastante alta tocada pela banda lisérgica Warlocks. [...] Luzes piscando e projeções de cores pulsantes e imagens peculiares completavam a cacofonia".

Assim como a já citada banda Warlocks, que posteriormente se tornaria Grateful Dead, muitos grupos surgiram flertando com essas novas perspectivas musicais. Entre eles é possível destacar o Big Brother and The Holy Company (da cantora Janis Joplin), Jefferson Airplane, Country Joe and The Fish, Santana (as bandas de San Francisco), 13th Floor Elevator, The Jimi Hendrix Experience, The Doors, nos EUA, e, na Inglaterra, The Yardbirds, Pink Floyd e Cream. Sem contar a experiência musical dos maiores ícones pop do período, os Beatles, que, antenados com o que acontecia na cena inglesa e americana, em 1966

lançaram o disco "Revolver" e, no ano seguinte, o emblemático "Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band", ajudando a levar mundo afora as experimentações do rock psicodélico dentro de uma forma mais acessível ao grande público: o disco "é um marco do apogeu do otimismo hippie, da crença inocente nas drogas como ferramenta de expansão do conhecimento interior e da alvorada de uma nova era regulada por essa conscientização".

As principais características dessa forma de fazer música estavam nas letras, com temáticas que traziam as preocupações do movimento da contracultura (muitas vezes surrealistas, excêntricas, inspiradas na literatura e no misticismo, e que faziam referência direta ou indireta às drogas alucinógenas), nos arranjos (com o uso de novas tecnologias de estúdio, instrumentos não convencionais no Ocidente, como a cítara, a utilização de ruídos, solos estendidos e muita improvisação), nas capas dos álbuns e nos cartazes de *shows* (com elementos estéticos que remontam à *art nouveau* e ao surrealismo) e também nos aspectos visuais das apresentações ao vivo em clubes e casa de *shows*, com projeções de luzes coloridas e outros efeitos.

Além desses formatos de *shows*, também marcaram a cena psicodélica e da música pop em geral os grandes festivais de música a céu aberto, que reuniam milhares de pessoas como os de Monterey (1967), Miami Pop Festival (1968), Woodstock (1969) e da Ilha de Wight (três edições entre 1968 a 1970). Todos possibilitaram ao público assistir aos principais nomes da música pop do momento, nos mais variados estilos, e vivenciar práticas comportamentais do ideário da contracultura hippie. Bem documentados, esses gigantescos

happenings tornaram-se símbolos dessa geração e lançaram modelos de eventos que seriam aproveitados pela indústria da música nas décadas seguintes.

Porém, o Altamont Speedway Free Festival (1969), um evento organizado pelos Rolling Stones, gratuito, com intuito de traduzir toda a experiência pacífica dos já citados, marca simbolicamente, junto com as ações violentas da "família Manson", a decadência do "verão do amor" e dos sonhos comunitários. Organizado com muito improviso, o festival — que teve a participação das bandas Jefferson Airplane, Santana, Flying Burrito Brothers e Crosby, Stills, Nash and Young (o Grateful Dead iria participar, mas decidiu na última hora cancelar a apresentação), e claro, finalizando o evento, os próprios Rolling Stones — tornou-se um campo de guerra em total dissonância com o programado. O principal motivo foi a escolha do grupo de motoqueiros Hell's Angels para fazer a segurança do evento em troca de muita cerveja. O resultado não poderia ser pior: brigas ao longo do evento e a morte de quatro pessoas, duas por atropelamento, uma por afogamento e, a mais dramática, o esfaqueamento de Meredith Hunter, garoto de dezoito anos que no meio da confusão sacou uma arma e foi esfaqueado por um Angel e espancado por vários outros.

Se Altamont simboliza o fim de uma utopia juvenil, pelo menos no que diz respeito à capacidade daquela geração de propiciar mudanças profundas para uma nova sociedade, o rock também se distancia nos anos seguintes de sua voz contracultural. Assimilado pela indústria da música e transformado novamente em um produto, o rock encontra-se marcado não mais pelos sonhos coloridos e utópicos da geração hippie, mas

por três subgêneros principais: o glam rock, representado principalmente pelo inglês David Bowie; o rock de arena, de bandas como AC/DC, Scorpions, Kiss e Led Zeppelin; e por último, o que possuía o maior número de adeptos, o rock progressivo, com Genesis, Yes, Emerson, Lake & Palmer, Pink Floyd, Jethro Tull, King Crimson etc.

Esses subgêneros do rock estavam intimamente ligados a uma poderosa indústria do entretenimento, que investia pesado em grandes apresentações com toneladas de equipamentos, e que apelava para a construção da imagem de *rockstars* com todo o seu glamour e excessos, distanciando-se da realidade das novas gerações. Além disso, esse tipo de rock passou a exigir muito mais da técnica, tanto do domínio dos instrumentos quanto da tecnologia de novos equipamentos e efeitos sonoros, criando assim um abismo em relação a muitos jovens que não tinham acesso a nenhum desses pré-requisitos.

FAIXA 2: "I am an anarchist/ I am an antichrist" (Sex Pistols)

Diante desse cenário de estagnação do rock, somado a um contexto econômico marcado pela Crise do Petróleo, que começava a assombrar com desemprego até mesmo grandes potências como a Inglaterra, parte da juventude desses países, não se sentindo interessada pelas manifestações dessa vertente mais mercadológica do rock, passa a ser terreno fértil para algum tipo de postura contracultural que pudesse semear seus anseios.

No sentido aqui proposto, a ideia de contracultura assume uma concepção mais ampla do termo, livre de uma perspectiva

histórica específica (no caso, com o sentido original que foi criado para compreensão do período tratado anteriormente de fins de 1960, como na obra de Theodore Roszak), mas como uma espécie de inquietação atemporal das juventudes contra tudo aquilo que se entende como "castrador" das potencialidades humanas, e dessa forma, passível de ser praticada em outros momentos e contextos. Essa possibilidade de conceber o conceito está em consonância com autores como o entusiasta contracultural Luiz Carlos Maciel e os já citados Ken Goffman e Dan Joy, que buscam em seus trabalhos debater a essência dessa forma de agir e enfatizar tais práticas ao longo da história. Apesar das possíveis críticas a esse olhar, como por exemplo, o de esvaziamento do conceito, vamos nos arriscar a estender essa segunda concepção ao movimento punk e, depois, ao grunge.

Aqui cabe um adendo: pensar os elementos contraculturais nesses dois movimentos trata-se não apenas de vislumbrar determinadas reações juvenis ao *mainstream* (entendido como um conjunto de práticas sociais e culturais dominantes inseridas numa lógica de mercado) dentro dos períodos analisados, mas também nas relações entre este e a cena *underground*. Se o punk tem sua explosão na Inglaterra em 1976 dentro de um caminho que vai do mercado ao *underground*, com a influência determinante de Malcolm McLaren (empresário do ramo da moda e de bandas como New York Dolls e Sex Pistols), no grunge ou o som de Seattle, o caminho é o inverso: da cena local para o "estrelato". Como veremos, por mais que houvesse antes mesmo de 77 jovens buscando caminhos e preparando terreno para o movimento punk, foi a jogada mercadológica de

Malcolm que possibilitou a ascensão desse gênero por toda a Inglaterra e depois para os demais países.

As primeiras manifestações daquilo que podemos chamar de punk (definição complexa, mas que talvez Silvio Essinger tenha lançado um princípio-chave) surgem nos Estados Unidos na década de 60 em meio a uma música jovem marcada pela psicodelia e pelo folk rock. Distantes do que se tocava nas rádios e nas TV's, o fenômeno das bandas de garagem explodia pelo país com um tipo de musicalidade baseada em guitarras com distorção, com poucos minutos de duração e, no menu, temas típicos da juventude com experimentações psicodélicas, mas sem flertar com as bandeiras do "paz e amor". Certo sucesso foi atingido por essas bandas em contextos locais (e às vezes um pouco além), gravando em selos fonográficos pequenos, mas que possibilitavam uma liberdade de criação que contribuía muito com o produto final. Bandas como The Seeds, The Beau Brummels, Chocolate Watch Band, Blues Magoos e The Sonics são alguns nomes que se divertiram nessa empreitada, mas seus discos "logo começaram a ganhar poeira nos sebos, só sendo redescobertos em meados dos 70".



Seguindo esse mesmo espírito e criando trabalhos que se tornariam referências para as futuras gerações do punk, três bandas se destacam em fins dos 60 e início dos 70: Velvet Underground, The Stooges e MC5. O Velvet Underground de Lou Reed, formado em Nova York em 1964, transitava por sonoridades que dialogavam com a simplicidade do rock & roll, mas com muito ruído, experimentalismo e pegadas poéticas que tratavam do submundo decadente de traficantes, prostitutas, das drogas pesadas (como a heroína), do sadomasoquismo, enfim, de um mundo sem perspectivas da escória urbana nova-iorquina. Mesmo apadrinhada pelo artista plástico Andy Warhol, as vendagens dos discos da banda nunca foram significativas na época, marcada pelo auge do movimento hippie que contrastava com toda essa temática e experiências musicais. De Michigan, as bandas MC5 e The Stooges também traziam em seus trabalhos dissonâncias estéticas com o contexto do período com um rock "sujo, desbocado e vigoroso". A primeira com forte ligação a movimentos radicais da esquerda norte-americana como os White Panthers, e a segunda, liderada por Iggy Pop com suas memoráveis performances de palco (onde gritava, rolava em cacos de vidro, pulava e xingava a plateia), lançaram discos pela mesma gravadora, a Elektra, constituindo-se como pilares fundamentais para o punk rock: "tocavam com um entusiasmo tão ousado e orientação musical tão minimalista que algumas faixas de suas primeiras gravações soam extraordinariamente como o punk dos anos 70".

Posteriormente, em Nova York, em meados de 1970, influenciados por esses pioneiros, alguns grupos ligados ao movimento *underground* e alimentando uma

estética minimalista formaram uma cena musical que é considerada a primeira com atitude punk, mas ainda limitada a uma audiência restrita. Se apresentando em clubes como o CBGB, grupos como Ramones, Talking Heads, The Cramps, Television, Blondie, The Voidoids, Patti Smith, construíram as referências musicais que iriam dar a tônica do rock nos anos seguintes: a new wave (desdobramento do punk que se insere no mercado da música levando muitas de suas características). Dos Ramones viria em 1976 àquele que é considerado por muitos o primeiro disco genuinamente punk, sendo: "a guitarra [...] uma sujeira só [...], as canções, de três acordes, pareciam um tosco resumo da história do pop radiofônico [...], as letras [que] variavam entre a pura negação adolescente, a apologia da violência e a louvação das drogas [...] nunca o rock tinha ido a esse extremo de crueza e caricatura". Foram eles que, tocando do outro lado do Atlântico, iriam musicalmente influenciar diretamente Johnny Rotten e Sid Vicious, dois dos futuros membros da icônica banda Sex Pistols.

Formada sob a tutela de Malcolm McLaren, que vislumbrava em seus negócios na área da moda e da música trazer e potencializar os elementos com os quais havia tido contato nos Estados Unidos em suas viagens entre 1972 a 1975 (principalmente em relação à banda que ele também empresariou, o New York Dolls), os Sex Pistols tornam-se, a partir de 1975, uma das maiores forças contraculturais da cena musical inglesa. Num contexto de crise econômica na Inglaterra, com um número crescente de desempregados e com um rock impregnado de música progressiva em seu *mainstream*, o som dos Pistols trazia elementos de contestação que passou a atrair um número considerável de

jovens ávidos de uma experiência mais pulsante de rock, tanto na sonoridade quanto na parte estética.

Orbitando sob a região da loja Sex, de McLaren (na parte mais pobre do glamouroso bairro de Chelsea, conhecida como World's End), uma cena juvenil inicia-se sendo alimentada visualmente (pelo menos como referência inicial) pelas experiências estilísticas da esposa de Malcolm, Vivienne Westwood, fazendo naquele momento a loja se especializar "em roupas de couro e outros acessórios inspirados na arte sado-masoquista".

A explosão do movimento aconteceu em 1977, capitaneada pelos Pistols, e rapidamente passou a ganhar adeptos por todo o país. Em pleno jubileu da rainha Elizabeth II, as mensagens contestatórias da banda refletindo toda a incredulidade frente às instituições e às perspectivas de um futuro próspero para a juventude britânica tiveram grande audiência, culminando com a chegada da música *God save the Queen* (crítica ferrenha à monarquia inglesa) ao topo das paradas daquele ano. A partir daí, a adesão cada vez maior de jovens, principalmente das periferias londrinas, assumindo toda a postura punk que assimilavam tanto dos Sex Pistols como também de outras bandas que vinham surgindo desde 1975, como The Clash, The Damned, Buzzcocks, The Adicts, The Jam, passa a invocar o espírito da mudança.

Com um ideário que apelava para a concepção "do it yourself" (faça você mesmo), no intuito de não depender de uma estrutura mercadológica ou de qualquer outra para montar uma banda e tocar, fornecer diversão, moda, conhecimento, atuar politicamente e se comunicar, o movimento constrói as bases de sua forma de agir,

que vai reverberar em distintas partes do mundo, como aqui no Brasil.

A estética construída pelo punk buscava na simplicidade e na reciclagem de materiais uma de suas formas de se expressar, numa inversão plena de valores até então concebidos. As roupas gastas, mas adornadas e reutilizadas, as aproximações com referências das vestimentas do sadomasoquismo, os cabelos curtos ou espetados, pintados de cores fluorescentes (muitas vezes os moicanos inspirados nos ameríndios estadunidenses), as maquiagens extravagantes (com toques mórbidos), a produção de fanzines (feitos pelos adeptos do movimento para divulgar ideias e bandas) e as posturas anárquicas de crítica radical aos padrões sociais, tornavam-se referências de uma forma contracultural de modo de vida.



A inadequação da postura punk ao mercado está marcada na sua essência, como esclarece Silvio Essinger: "Ele traz consigo uma carga de negatividade e de contesta-

ção do *status quo* que inviabiliza sua própria sobrevivência — uma vez que estabelece como fenômeno de massa, já não é punk. Acabou.". Assim, a explosão do movimento logo se depara com sua contradição, fazendo com que os punks, com o passar dos anos, se transformassem numa cena multifacetada com o desenvolvimento de uma série de subgêneros como hardcore, grindcore, riot grrrl, anarcopunk etc., e se

espalhassem por vários países como uma subcultura até os dias atuais, se infiltrando nos locais mais remotos do planeta.

Ao mercado, coube a assimilação da new wave e do pós-punk (com características menos radicais, mas ainda assim com novas propostas musicais) para vender discos e as formatar como duas das tendências da música pop na década de 1980.

FAIXA 3: "If you wouldn't mind I would like to blew" (*Blew*, Nirvana)

A diluição mercadológica do punk nas manifestações musicais do pós-punk e da new wave, somada ao interesse da indústria num formato de rock herdeiro do hard rock dos anos 70, chamado de glam metal, hair metal ou pop metal, tornam-se a tônica mercadológica do gênero na década de 80.

Além do investimento em clipes da recém-criada MTV em 1981 (que ao longo das duas próximas décadas seria um dos principais meios de divulgação musical, de moda e de comportamento para um público-alvo dos doze aos trinta anos), as produções grandiosas de mega espetáculos com aparatos de luz e som muitas vezes serviam para ofuscar a fragilidade sonora desse subgênero do rock. Bandas como Europe, Poison, Cinderella, Ratt, Mötley Crüe, Twisted Sister, Dokken, Quiet Riot e sua roupagem visual que bebia na androginia do glam, com muita maquiagem, brilho e cores, constituíam essa cena direcionada ao público juvenil. Suas letras enalteciam muitas vezes o hedonismo e os excessos relativos a sexo, mulheres, dinheiro, drogas e fama, tudo aquilo que esses jovens artis-

tas vivenciavam ou desejavam experimentar. Como destaca o jornalista e biógrafo de Kurt Cobain, Charles R. Cross, em seu livro *Kurt Cobain: a construção do mito*: "o rock *mainstream* era tão ruim nos anos 1980 e início dos anos 1990, e tão voltado para a imagem, em detrimento da substância, que a entrada do Nirvana não poderia ocorrer em melhor hora: eles tinham algo contra o quê se rebelar".

Novamente a distância entre o *establishment* da música e a identificação de setores da juventude passa a se tornar evidente, possibilitando o surgimento de um novo terreno fértil para manifestações contestatórias com elementos contraculturais. Num período marcado pelo avanço do conservadorismo com Ronald Reagan (1981-9) e Margaret Thatcher (1979-90) e fora dos holofotes do mercado, cenas do *underground* mobilizavam centenas de bandas com sonoridades e propostas temáticas que flertavam com outras experiências, como a depressão, angústia, solidão, crítica ao machismo, à homofobia etc.

Nesse sentido, num lugar chuvoso e ermo dos Estados Unidos, na cidade de Seattle, uma cena de rock alternativo passa a se desenvolver ao longo da década de 80, ficando conhecida posteriormente como "movimento" grunge. Os jovens que participavam desse movimento compartilhavam um conjunto de elementos de expressão, espaços de sociabilidades e uma sonoridade específica, que, "naquele contexto, referia-se a uma mistura de rock de garagem e punk desacelerado".

Sem participar dos principais circuitos de *shows* dos EUA, a juventude de Seattle, na sede de criar o seu próprio som e de se apresentar aos demais, admite elementos constituintes da prática punk contracultu-

ral, como a utilização de espaços pequenos e intimistas para *shows* (isso inclui bares e pequenos galpões) e o princípio estético do "faça você mesmo" relacionado às formas de se vestir e de execução musical. Além disso, bandas de outras regiões dos Estados Unidos que faziam parte de outras subculturas, como Sonic Youth e Pixies, influenciaram musicalmente a cena em formação. Esses diálogos promovidos por uma rede de trocas, longe até então das garras e da lógica do mercado, possibilitaram a construção de novos elementos sonoros.

Outro destaque importante para o desenvolvimento daquilo que ficou conhecido como grunge coube ao papel que as gravadoras locais C/Z Records e Sub Pop desempenharam ao investir na cena local. Entendendo a força das bandas que estavam surgindo desde meados de 1980, como Soundgarden, Green River, Blood Circus, The Melvins e The U-Men, e posteriormente, Mudhoney e Mother Love Bone (que surgiram após o término da Green River), elas iniciam uma série de registros desses projetos que funcionam como combustível para o "movimento" e que seriam difundidos por muitas rádios universitárias dos EUA.

Após a morte do vocalista Andrew Wood do Mother Love Bone, em 1990, o projeto Temple of the Dog (em homenagem ao músico) de iniciativa do vocalista Chris Cornell, com a participação de membros do Soundgarden, da própria banda de Andrew e de um recém chegado cantor, Eddie Vedder, resultaria na formação do Pearl Jam. Somado a esses grupos já citados, a cena de Seattle e arredores ainda apresentaria o Alice In Chains, Screaming Trees, TAD e a banda que possibilitaria a explosão comercial da cena com o disco "Nevermind" de 1991: Nirvana. Nesse ponto vale destacar

que bandas como Soundgarden e Alice in Chains já haviam se destacado com discos em grandes gravadoras (respectivamente A&M Records e Columbia Records), mas dentro de nichos de mercado que dialogavam com a sonoridade mais ligada ao heavy metal das duas bandas.

Se o Nirvana consegue com "Nevermind" ultrapassar a barreira do *mainstream* (em janeiro de 1992, o disco tirou o álbum "Dangerous" de Michael Jackson do topo da Billboard) e como consequência chamar a atenção das grandes gravadoras, da mídia em geral e do grande público para a cena *underground* de Seattle, esse ponto de ascensão traz consigo uma série de contradições que seriam responsáveis posteriormente pela insustentabilidade do movimento. A exaustão de exposição midiática, as músicas e posturas que traziam questionamentos acerca das instituições sociais conservadoras, a tentativa de formação de ícones como Kurt Cobain e Eddie Vedder em porta-vozes de uma geração, à qual eles se negaram, foram elementos de conflito que tiveram reações diversas de inadequação dos músicos e bandas envolvidos com essa construção mercadológica.

De forma muito evidente e atuando em frentes peculiares, podemos localizar o Nirvana como um questionador de uma série de posturas culturais e práticas sociais no período: tanto nas manifestações públicas em *shows*, letras e entrevistas contra os ataques que setores minoritários da sociedade norte-americana sofriam (principalmente as mulheres e homossexuais), quanto à inadequação ao modelo de *rockstars* produzido pela indústria da música e do entretenimento.

Na primeira frente, podemos destacar como a banda fez questão de agir nas apresentações ao vivo, como parar um

show com intuito de intervir numa situação de assédio; publicar no encarte do disco "Incesticide" (1992) o recado "se algum de vocês, por qualquer motivo, detesta homossexuais, as pessoas de outra cor ou as mulheres, nos faça uma gentileza: deixe-nos em paz. Não apareça nos nossos *shows* e não compre os nossos discos", desafiando em certo sentido a lógica mercadológica em favor dessas bandeiras; e enfatizar abertamente em entrevistas, principalmente Kurt Cobain, assuntos como "feminismo, fanatismo, racismo e intolerância".

Na segunda frente, relacionada à primeira, o agir em oposição contra todo aquele perfil de ícones do glam metal, sexistas e performáticos, ao valorizar esteticamente a simplicidade visual e de performance, na busca da apreciação do componente fundamental do seu trabalho: a música. Mesmo considerando as diferenças musicais do primeiro álbum, "Bleach", de 1989 (gravado pela SubPop sob a tutela do produtor Jack Endino), em relação ao disco "Nevermind". De acordo com alguns críticos, o segundo se tornara um som mais palatável e comercial, para uma inserção meteórica no *mainstream* (que há tempos reproduzia e investia em modelos formatados do pop), mas o disco apresentava inéditas características de uma proposta musical advinda do cenário *underground*.

Tais características seriam posteriormente desenvolvidas, apesar das pressões comerciais, principalmente no disco "In Utero" (1993), que mesmo vendendo (e talvez por essa razão) um décimo dos números de "Nevermind" se tornaria o álbum mais apreciado pelos músicos da banda e que sinalizava os caminhos sonoros que Krist Novoselic, Dave Grohl e Kurt Cobain buscavam seguir.

Por sua vez, o Pearl Jam, após ter alcançado o sucesso comercial com o seu primeiro álbum "Ten", chegando às primeiras paradas da *Billboard* e se destacando com os clipes na MTV (principalmente o da música *Jeremy*), entra numa espiral de conflitos com a gravadora por causa do seu segundo disco "Vs", de 1993, em que passa a negar uma lógica de lançamento e divulgação de álbuns, sem dar praticamente nenhuma entrevista e fazer novos clipes. Nesse mesmo contexto, a banda entra em rota de colisão com a empresa Ticketmaster por causa das taxas indevidas cobradas nos ingressos das apresentações. Essas posturas contribuíram para a banda evitar a superexposição midiática e conquistar autonomia em seus futuros trabalhos.

O risco de pensar a cena grunge já se coloca pelo fato de que, por mais que o termo tenha surgido dentro da cena de Seattle, aquilo que ficou característico como um movimento traduz na verdade a construção que foi feita pela indústria da música após o sucesso do Nirvana. A incapacidade de perceber que os envolvidos possuíam referências estéticas e de comportamento distintos ao *mainstream* foi um dos elementos que possibilitou a sua não adequação à lógica de mercado.

A contracultura, dentro do sentido de que ela possa ser identificada como alguma forma de reagir às imposições socioculturais de determinada época, também possui no grunge sua reverberação, tanto nas questões musicais quanto nas temáticas e comportamentais.

ELETRIFICANDO RAÍZES – ROCK E FOLK

Edson Leão Ferenzini

It's a folk singer's job to comfort disturbed people and to disturb comfortable people

(Woody Guthrie)



Ravanahatha

Na época em que álbuns e especiais televisivos acústicos viraram febre na indústria da música, talvez alguns ouvintes mais atentos tenham se dado conta de um fato, em certo sentido, didático: num simples apagar metafórico das válvulas dos amplificadores, sons que pareciam distantes esteticamente, muitas vezes se tornavam estranhamente próximos. Ao serem “desplugados”, revelavam que por trás da cara de mau, e da iconoclastia encenada nos clips da MTV e nos palcos, estavam ocultas também harmonias, melodias e até poéticas de ascendência folk. Nirvana, Pearl Jam, Legião Urbana, REM, Alice in Chains, Metallica, Scorpions... além de parecerem mais audíveis para os tios, tias, mães e pais de alguém, ou para um desavisado ouvinte de soft pop radiofônico, mostravam o quanto havia em comum no DNA de suas canções com artistas aparentemente bem distantes, como Bob Dylan, Neil Young, Leonard Cohen e afins.

A corrente que chamamos aqui de folk descende dos esforços de pesquisadores já no século XIX para recolher, preservar, divulgar e perpetuar a escuta e a execução de canções consideradas de origem folclórica, ou seja, de autoria desconhecida e que se tornaram parte da tradição cultural de comunidades populares. Canções executadas de forma simples, com instrumentos acústicos (principalmente o violão), e até se valendo só de vozes, como as canções de trabalho. Também canções de autores populares conhecidos, mas em geral nem sempre com grande reconhecimento público, constituíram essa tradição.

E, posteriormente, canções inspiradas nesse conjunto de tradições, mas compostas por jovens que se empenharam em movimentos de revitalização dessas

tradições, nos EUA, Canadá e Inglaterra, traçaram pontes entre um passado ancestral e a contemporaneidade. Isso se deu em contextos de forte engajamento político, e, particularmente, na sua vertente estadunidense, ligado principalmente às lutas pelos direitos civis e contra a Guerra do Vietnã. Mas além disso, a partir da segunda metade dos anos 60, essa tradição vai se cruzar com o rock, e com as influências da chamada contracultura e do psicodelismo, gerando múltiplos frutos e desdobramentos em diferentes linhagens roqueiras.

E já que falamos em “tradição”, vale aqui uma sugestão em relação a este capítulo e o que trata do rock e de outras tradições musicais: apesar de ser possível uma leitura autônoma de ambos os capítulos, seria interessante uma leitura articulada entre eles, já que ambos nasceram do esforço de reflexão do diálogo do rock com fontes musicais anteriores, algo que inclusive tem relações com tendências que serão abordadas aqui.

Como aponta Simon Frith (em seu artigo, *The Magic That Can Set You Free: The Ideology of Folk and the Myth of the Rock Community*), para alguns teóricos, a própria ideia de que o rock seria uma corrente musical alternativa em relação à música pop comercial seria em parte originária da relação do mesmo com a tradição do folk. Essa abordagem partiria da ideia de que assim como o folk originalmente era produzido por músicos que pertenciam a uma comunidade e compartilhavam com ela um modo de vida e valores comuns, o rock teria o mesmo papel dentro das subculturas jovens, o de ter um papel social análogo ao do folk, no sentido de integrar comunidades que se agregam

em torno de gostos, visuais, valores, e atitudes compartilhadas.

Também, um pouco do modelo do que se espera de um artista que representa uma tribo do rock estaria relacionado às premissas ideológicas do *revival* folk sessentista. Frith cita um dos ideólogos dessa visão, Jon Landau (da revista *Rolling Stone*) e seu argumento de que o músico do rock não era visto por seu público como um astro imposto de cima para baixo, mas sim como alguém saído das próprias fileiras das subculturas e que podia ser facilmente reconhecido como tal, compartilhando dos mesmos valores da coletividade, de maneira análoga aos músicos do folk e sua relação com as comunidades rurais ou de classe às quais pertenciam. Feitos os devidos descontos dos diferentes contextos histórico-culturais, podemos pensar numa analogia entre essa premissa e a aura construída em torno da imagem de “heróis da tribo”, de nomes como Kurt Cobain, Ozzy, Lennon e de boa parte das cenas punk e seus desdobramentos, só para citar alguns.

Essa teria sido principalmente uma das bases para a ideologia do rock enquanto uma forma musical apartada em relação ao pop comercial. Frith remonta a construção dessa ideologia do folk até os pioneiros folcloristas estadunidenses e ingleses do século XIX. A motivação desses primeiros pesquisadores seria a de encontrar num passado idealizado valores populares mais puros, a se contraporem ao gosto contemporâneo, teoricamente imposto às massas trabalhadoras. Essa tendência se transformaria ao longo da primeira metade do século XX, mas sempre com uma perspectiva em comum, a de criar uma “reserva” cultural de resistência às novas tendências do consumo de música popular nos centros urbanos. Tal

distinção, no entanto, muitas vezes não existia nem para os músicos populares, e não raras vezes um pesquisador recolhia como canção tradicional uma música que havia sido aprendida no rádio semanas antes.

Mas, equívocos à parte, a prática desses pesquisadores produziu toda uma tradição que vem gerando frutos até hoje. E a ideia é a de que a visão ideológica do folk teria chegado ao rock via o *revival* folk americano dos anos 1940, 1950 e 1960. No entanto, suas bases seriam mais antigas, vindas da década de 1930, quando o Partido Comunista dos Estados Unidos passou a considerar que o folk rural era o meio artístico mais adequado para a expressão de temas políticos (algo similar ocorreu em outros países).

Traçando um paralelo entre as "comunidades orgânicas", o partido comparava suas questões expressas em antigas canções de cunho social com os conflitos de classe do presente, o que tornava essas canções tradicionais uma inspiração e armas no combate à influência debilitante dos meios de comunicação de massa, além de uma forma de despertar a consciência da classe trabalhadora. Só que com isso muitas vezes o que se tinha eram intelectuais do partido se tornando "artistas do povo", cantando canções folclóricas para os trabalhadores urbanos.

Como observa Frith, mesmo o mítico guru de Bob Dylan, Woody Guthrie, teria

feito sua música, na maior parte do tempo, para um público urbano e educado e não para os trabalhadores rurais sobre os quais cantava, e que em sua maioria já estavam sob a esfera de influência dos sons comerciais do rádio e dos discos. Contradições à parte, isso não impediu que a militância folk se tornasse uma eloquente aliada de importantes movimentos políticos e sociais e abrisse caminho para todo um campo de resistência à hegemonia dos meios de comunicação na esfera da música popular, que teria influenciado bastante no rock dos anos 1960 em

diante. Para isso contribuiu a renovação por parte de jovens que não só reliam canções tradicionais, mas também criavam suas próprias canções, como Dylan.

O *revival* folk nos anos 1960 desembocou numa efervescente cena de cafés, festivais e clubes, uma comunidade



Alguns dos instrumentos comumente encontrados em performances de artistas folk. Se uns têm se popularizado nos últimos anos, como o ukulele, outros, como o charango, ainda permanecem pouco conhecidos

bastante ideológica, e que mantinha a teoria de não haver separação entre intérprete e ouvinte, com a ênfase estética menos na técnica do que em ideias como verdade e "honestidade" musical, não sendo bem-vindos os recursos pelos quais os intérpretes pop lançavam mão para vender sua música, considerados apelativos pela turma do folk. De violão em punho, eventuais gaitas, arranjos vocais e percussão e o foco na palavra cantada e nas mensagens políticas e sociais veiculadas, a simplicidade e a naturalidade eram essenciais. Continuando

com as analogias, temos aqui uma visão quase punk da música e uma percepção de comunidade cultural, em parte, antecessora do hippie.

Além disso, num contexto de violentos embates políticos pelos direitos civis e, depois, contra a Guerra do Vietnã, a música folk era também uma ferramenta de propaganda política. Mas à medida que muitos desses artistas migram dos palcos dos eventos da "tribo" folk para o disco e para os meios de comunicação, os critérios do que seria a sinceridade desses criadores começa a mudar, assim como também se concretiza a separação entre artista e público.

Isso não impediu, no entanto, o impacto ideológico das obras de artistas como Bob Dylan, Joan Baez e antecessores como Pete Seeger, ou grupos como Peter, Paul e Mary e Kingston Trio. Mas alguns artistas, como Dylan, começam a recusar o papel de porta-vozes da verdade das classes trabalhadoras ou de grupos políticos. E muitas vezes, ao romper as fronteiras com o rock, eletrificando guitarras e incorporando bandas como acompanhamento, também passaram a professar a ideia de que representavam apenas a si mesmos e suas verdades pessoais. Embora desagradando a muitos, preservavam ainda a ideia do artista que serve a uma verdade, e não às premissas do mercado. Ao mesmo tempo, o rock também ia se aproximando do folk e principalmente de suas preocupações em criar letras mais poéticas e tematicamente significativas.

Ao se tornarem cantores de rock, a partir da segunda metade dos anos 1960, muitos dos artistas que vinham da tradição folk mantiveram essa aura de compromisso de sinceridade, de serem fiéis às suas verdades pessoais, e conjugavam as convicções populares de sinceridade com recur-

sos literários vindos em parte da influência da poesia *beat*, mas aberta a outras fontes. O folk amplia seu campo para a sofisticação e sutilezas poéticas indo além da ênfase política, o que permitiu o surgimento, dentro do folk rock e seus desdobramentos, de obras como as de Paul Simon, Joni Mitchell, Nick Drake, Leonard Cohen e James Taylor, só para citar alguns.

Aqui talvez caiba uma nova analogia, dessa vez com a ideia de fidelidade a verdades pessoais, que seria o centro da construção de inúmeros mitos do rock em diferentes épocas, chegando até a artistas como Morrissey, Bowie, Patti Smith, Lou Reed, Kurt Cobain, Rita Lee, Renato Russo, Cazuza e Raul Seixas, para citar alguns. Na mitologia do rock, mais do que simples celebridades, grande parte do interesse em torno desses artistas viria de uma aura de autenticidade e da busca de fidelidade a essas "verdades pessoais", com as quais seus fãs os identificavam e com as quais se identificavam.

Identidades étnicas e diversidade no folk

A ligação dos jovens com o *revival* folk dos EUA e Canadá anos 1960 é frequentemente associada também a um anseio por comunidade e cultura e por uma busca por identidade numa sociedade percebida como estéril, impulsionada pela cultura de massa. A juventude branca de classe média teve forte presença nas críticas à sociedade do pós-guerra, tendo no renascimento da música folk um dos remédios para essa esterilidade cultural. O renascimento folk seria uma tentativa desses jovens de recuperar algum tipo de identidade étnica e social, rejeitando tudo que, na música, pareces-

se excessivamente higienizado, artificial e massificado.

Eram em grande parte integrantes de segunda e terceira geração de imigrantes europeus; seus antepassados enfrentaram um duro processo de assimilação na sociedade estadunidense, que implicou muitas vezes em preconceito, pobreza e afastamento de suas identidades. Seus descendentes colhiam então os benefícios de seus esforços. Essa condição privilegiada não anula, no entanto, a sensação de isolamento em relação à sua herança cultural em uma sociedade que primava pela conformidade, materialismo e uniformidade corporativa, excluindo a diversidade.

Arriscamos aqui uma nova analogia, com a provocação para que se assista a qualquer documentário que aborde uma tribo específica do rock e tentar não esbarrar em algum comentário de que aquela tribo representou para seus membros uma busca de identidade e de reconhecimento em um grupo: metaleiros, góticos, punks, indies, diferentes em zilhões de aspectos, mas irmanados na mesma busca de identidade numa sociedade sentida como padronizadora e vazia.

Mas voltando aos avós do folk: esse desenraizamento é apontado como motivo para que a busca por uma identidade cultural e étnica tenha adquirido um apelo central. Nesse sentido, instâncias criadas em torno do *revival* folk, como a The Old Town School of Folk Music, em Chicago, incentivam jovens artistas a identificar suas próprias raízes para compreender e celebrar essas origens. Com isso, o espírito de pesquisa, aprendizado e respeito à alteridade cultural era estimulado como forma de suprir o distanciamento desses jovens em relação às raízes populares.

Pete Seeger, por exemplo, músico, pesquisador e colaborador da *Sing Out!*, publicação especializada em folk, foi também um dos incentivadores da diversidade no movimento. Ele argumentava que estava distante havia várias gerações das tradições folclóricas de seus bisavós, e ao perceber essa escassez, tentava reduzir essa lacuna da falta de contato com suas próprias tradições, aprendendo com outras pessoas. Citava em suas pesquisas que tinha aprendido muito com os negros, judeus, ucranianos, entre várias outros grupos e tradições.

Voltando ao *revival* sessentista: apesar de muitos daqueles jovens adeptos do folk serem descendentes de norte-americanos brancos "étnicos" — irlandeses, italianos e judeus — muitas vezes a "identidade" buscada por eles não era aquela de suas próprias comunidades presentes, ou ancestrais. As tradições musicais de outras culturas, de dentro do próprio país ou não, pareciam exercer uma mística maior. Isso incluía interesses por músicas dos nativos norte-americanos, afro-americanos e grupos étnicos europeus, distantes portanto das origens imigrantes de seus ancestrais. Outro caso análogo é o dos jovens roqueiros do século XXI, que se identificam com música, mitos, lendas e histórias medievais da Europa, que por vezes não dizem nem sequer respeito a suas origens étnicas, e com as quais se conectam através do folk metal.

Outro aspecto é que, como aponta Gillian Mitchell, o apreço desse movimento pela diversidade de manifestações musicais folclóricas abriu caminho para uma maior apreciação da diversidade musical em nível mundial, e consequentemente para a ideia de *world music*, faixa mercadológica que, a partir dos anos 1980, ampliaria

a visibilidade principalmente para manifestações musicais não europeias e anglo-saxônicas. "O revival folk, em suma, ajudou a incorporar o conceito de pluralismo musical na consciência da América do Norte e do mundo ocidental em geral".

Assim, o renascimento folk nos EUA e no Canadá do final dos anos de 1950 e nos anos 1960 representou o auge de um movimento de celebração da diversidade cultural americana, iniciado na década de 1930, sendo promovido e festejado por uma juventude que abraçou a luta pelos direitos civis e pela paz. O movimento envolveu uma ideia de se estar participando de algo a um só tempo, não apenas local, mas norte-americano, multirregional, transnacional e multiétnico.

Dessa forma, uma gama diversificada de estilos musicais foi reunida sob o campo musical, ideológico e mercadológico do *revival* folk, incluindo fontes africanas e afro-americanas, como o blues e o calipso de Harry Belafonte — que por sua vez teve um papel importante para a repercussão do trabalho da militante e cantora sul-africana Miriam Makeba —, o que refletia o desejo dos entusiastas da música folk de conhecer e experimentar uma gama tão diversa de estilos musicais quanto possível; e muitas vezes quanto mais obscuros e "raros" fossem os estilos, mais eram valorizados.

Entre as práticas típicas de diferentes tribos nas quais o rock se segmentou e que o folk antecipou estão a busca de identidade através de formas musicais tidas como alternativas à hegemonia dos modismos supostamente fabricados pela indústria. Também a associação entre consumo e criação de formas musicais alternativas e ativismo político. Outra foi a busca de distinção social e intelectual pela adesão a

uma corrente musical tida como alternativa por um dado grupo. Com este aspecto chegando às vezes a um certo pedantismo, com a contraditória ideia de que a adesão ao folk, tradição que valorizava a simplicidade das raízes populares, conferia ironicamente uma aura de sofisticação. Aspecto que podia chegar às raias da competição do tipo "eu sou mais folk que você". Nada muito distante de ideias como "morte ao falso metal", comum entre os *headbangers* dos anos 80, ou das acusações de que alguém era um punk ou hippie de boutique.

Mas voltando aos pontos positivos que o folk antecipou, outro aspecto foi a criação de canais segmentados e alternativos de divulgação e apresentação por parte das próprias pessoas ligadas à cena. Também já estavam presentes os fanzines, publicações alternativas de pequeno porte, muitas vezes excêntricas e radicais, como o *Gardylloo*, *Caravan* e *Little Sandy Review*. Além destas, outras publicações especializadas funcionaram como veículos mais "oficiais" da cena, como a *Sing Out!*. Ferramentas que se tornaram canais fundamentais em diferentes momentos do rock, como as revistas da cena do underground psicodélico dos anos 60, ou a retomada dos fanzines pelo movimento punk e cuja influência se estenderia a outras cenas alternativas, tendo desdobramentos inclusive nos ciberativistas do século XXI. Também a criação de espaços alternativos de expressão, como o circuito de cafés especializados em folk e os grandes festivais que buscavam reunir o máximo da diversidade da cena, como Newport (EUA) e Mariposa Folk Festival (Canadá) e que antecederam os festivais de rock como Monterey Pop e Woodstock. Procedimentos que também se tornaram fundamentais para o desenvolvimento de

todas as cenas alternativas do rock e abriram caminho para os megaeventos coletivos do *mainstream* roqueiro.

E não faltaram as gravadoras e selos alternativos como a Folkway Records (fundada em 1948 por Moses Asch, que se dedicou não só ao folk dos EUA, mas foi pioneira na world music) e a Paredon Records (fundada em 1969, pela cantora Barbara Dane e Irwin Silber, especializada em canções de protesto de diferentes lugares do mundo). Vale destacar que boa parte do catálogo fruto dos esforços de pesquisa e registro da cena folk vem sendo preservado pela Smithsonian Institution. Em 1987, quando a família de Moses Asch doou à instituição o catálogo da gravadora fundada por ele, foi criada a gravadora sem fins lucrativos Smithsonian Folkways (que atua também online), com a condição de que fosse dada continuidade à política de manter em catálogo todos os lançamentos, independente das vendas. Outras seis gravadoras com propostas semelhantes foram encampadas pela Smithsonian, incluindo a Paredon Records, de Dane (doada ao Instituto em 1991).

E já que citamos Barbara Dane, é importante destacar também a presença feminina e, por vezes feminista, entre as fileiras do folk, com nomes de peso como Joan Baez, Peggy Seeger, as inglesas Shirley e Dolly Collins e as canadenses Joni Mitchell e Buffy Saint-Marie (indígena pioneira no uso de sintetizador, em seu álbum de 1969) entre outras. Além do destaque de muitas mulheres da cena como cantoras e intérpretes de material tradicional ou de outros compositores, por vezes tiveram papel ativo como pesquisadoras, ativistas nas mais diversas causas e como compositoras de ponta.

Folk rock

O encontro entre folk e rock foi um dos catalisadores da revolução estética que o rock experimentou na segunda metade da década de 1960. Os indícios são de que a influência de Dylan e, por extensão, do folk, contribuiu para que os vários artistas do rock se ligassem mais em como a palavra poética poderia ser potencializada tanto para expressar temas relevantes, políticos, sociais e existenciais, quanto para ser esteticamente mais sofisticada. É bastante popular a história do encontro entre Dylan e os Beatles, que entrou para a mitologia do rock como uma alegoria sobre como as duas correntes teriam se influenciado mutuamente, produzindo o folk rock, impulsionando o rock psicodélico e influenciando outros desdobramentos, como o rock progressivo.

Dylan já era então reconhecido no mundo da música, e de ex-profeta da esquerda e dos movimentos dos direitos civis ia se tornando o bardo eletrificado, de poética inventiva, sofisticada e por vezes surrealista. Num mítico encontro num quarto de hotel, além de "aplicar" os rapazes de Liverpool nos labirintos da mente alterada pela cannabis, Dylan teria "cutucado" os ingleses sobre a necessidade de se ligarem nas possibilidades poéticas das letras das canções.

O encontro funciona como uma boa alegoria sobre um momento de descobertas de como as experiências de alteração de consciência poderiam servir de fonte de inspiração e ampliação de possibilidades. Simboliza também o surgimento da possibilidade do híbrido folk rock de artistas como Byrds, Simon and Garfunkel, Donovan, entre outros. Convergência de praias musicais, que seria influência fundamental para diferentes correntes, bandas e

artistas do rock das décadas seguintes. Como a importância e as transformações de Dylan são particularmente trabalhadas no capítulo sobre rock e psicodelia, então seguimos viagem até o Velho Mundo, para sintonizar alguns dos sons do *revival* folk da Inglaterra dos anos 1960 e que também fizeram a cabeça do rock.

Folk na Inglaterra

Na Inglaterra, assim como nos EUA, uma cena folk contemporânea se consolidou nos anos 1960, inspirada em tradições que recuavam inclusive até as ancestrais raízes medievais e mesmo a outras culturas não europeias. Lá também o *revival* folk da década de 60 teve forte influência sobre o rock, sendo um rico cenário em que, para além da vontade dos mais puristas, abrigava uma série de inovações e uma diversidade que incluía influências das raízes medievais do folk inglês, do folk norte-americano, do blues, do jazz, do ragtime, de músicas flamencas e orientais. Nesse contexto surgiu o folk barroco, que seria uma forte influência do folk rock. Adicionando ainda uma nova forma de tocar a guitarra acústica, além de uma nova afinação, a DADGAD, que trouxe uma forma de acorde de quarta D suspensa, nem maior nem menor, aplicável a bases para canções folclóricas modais.

À frente dessas mudanças estavam guitarristas acústicos como Davy Graham e Martin Carthy. Ambos creditavam um ao outro o pioneirismo no uso desta afinação, mas uma tese corrente seria a de que Graham teria chegado a ela pelo *oud*, uma espécie de alaúde, enquanto visitava o Norte da África, ao tentar adaptar canções lo-

cais para o violão. A essa afinação somou-se um estilo específico de dedilhado e o foco na melodia, que o tornou adequado como acompanhamento. Graham trazia também um interesse por música oriental e de outras partes do mundo, sendo uma de suas principais influências o guitarrista acústico Steve Benbow, que por causa de uma vida de muitas viagens já tinha em seu estilo a influência da música marroquina.



Woody Guthrie, "This machine kills fascists"

Graham por sua vez influenciou importantes nomes do folk, do folk rock e do rock, como Jimmy Page, Eric Clapton, Paul Simon, Bert Jansch (banda Pentangle), Nick Drake, Fairport Convention e Ritchie Blackmore. Já em seu álbum "Folk, blues and beyond", de 1965, misturava folk, blues e música do Oriente Médio, ao mesmo tempo que usava progressões de jazz, inovando e modernizando sons tradicionais. Graham também atuou ao lado de outras figuras fundamentais da cena folk, como a cantora, compositora e pesquisadora

Shirley Collins. Vale destacar que Collins, além de se aliar às inovações de Graham, ao aceitar no álbum que fizeram em parceria as incorporações (nem sempre bem vistas pelos puristas) de elementos de jazz e música oriental, inovou também em seus demais álbuns, com a aproximação do folk com a música antiga (do passado medieval da música europeia) incluindo a utilização de instrumentos de época.

Esses e outros artistas e grupos delinearão com seus experimentos uma vertente que foi rotulada como folk barroco, com uso de elementos medievais, jazz, blues e outros, e que buscou ampliar as possibilidades da música folk britânica, sendo considerado por alguns como precursora do rock progressivo. Não é de se estranhar que algumas pessoas pouco familiarizadas com a cena, mas versadas no progressivo setentista, ao ouvir pela primeira vez algum som da banda folk Pentangle, do final da década de 60, comentem que o grupo lembra a fase Annie Haslam da banda Renaissance (fase que começaria só em 1973). Não é difícil constatar como boa parte da estética de uma banda que também se tornou destaque da cena progressiva, como Jethro Tull, se baseou no folk — sem tirarmos as cotas de blues, jazz e erudito frequentemente presentes nessa e em outras bandas emblemáticas do rock progressivo.

Aliás, vale aqui um aparte para recordar que os diálogos entre o rock e a tradição da música erudita ocidental renderia mais um capítulo. Fonte de elementos teóricos para a complexa estruturação de composições e arranjos do rock progressivo, foi base também para o treinamento técnico de alguns dos virtuosos desse e de outros segmentos, como o heavy metal. Experimentos de vanguarda da música erudita do

século XX e da música eletroacústica foram também referências para roqueiros de várias vertentes, como Beatles, Pink Floyd, Frank Zappa, Velvet Underground e bandas do krautrock, só para citar alguns.

Ecoss do folk

Mas voltando ao folk: a verdade é que, se “desplugarmos” boa parte do acervo do rock das décadas seguintes, nas mais diversas vertentes, encontraremos influências do rico e diversificado acervo resgatado ou produzido pelas cenas dos *revival* folk dos anos 60. Sem contar os trabalhos que foram desdobramentos da própria cena folk e do folk rock, como os pioneiros The Byrds, Simon & Garfunkel, The Mamas and The Papas, Crosby, Stills, Nash & Young, James Taylor, Joni Mitchell, Nick Drake, e sucessores roqueiros, como Bruce Springsteen e Tom Petty. Mesmo artistas de destaque de outros movimentos, como David Bowie e Marc Bolan, figuras centrais do glam rock, ou David Byrne, do Talking Heads, tiveram passagens iniciais pelo folk, ou pelo folk psicodélico.

A lista poderia ocupar mais um capítulo, mas vale lembrar ainda que o folk rock repercutiu também no Brasil, influenciando artistas que por vezes o misturavam com elementos de brasilidade, como Raul Seixas, Belchior, Secos & Molhados, Zé Geraldo, e com sons regionais, como o rock rural de Sá, Rodrix e Guarabyra, Zé Ramalho com sonoridades nordestinas, a mineiridade do Clube da Esquina e o espírito gaúcho da banda Almondegas (que tinha os irmãos Kleiton e Kledir na formação). Os ecos chegam até o século XXI, passando pelos oitentistas Legião Urbana (que o próprio Renato Russo

definiu em entrevistas nos anos 1990 como folk) e Engenheiros do Hawaii.

A aproximação entre rock e folk parece mais um diluir de fronteiras, que talvez já estivesse como possibilidade no DNA das duas correntes, antes mesmo de gestos “inaugurais” de impacto, como a traumática eletrificação do som de Dylan — que muitos puristas esperavam ser o messias do movimento — ou quando Simon & Garfunkel descobriram que remixaram a “Sounds of Silence” à sua revelia, convertendo-a num folk rock, ou quando os Byrds intencionalmente eletrificam-se e fundam oficialmente a nova vertente, prometendo ainda viagens mais altas nas fronteiras da percepção ampliada pelo psicodelismo.

O peso das raízes, as raízes do peso e o eterno retorno do folk

E nem mesmo correntes aparentemente pouco afeitas ao culto a tradicionalismos e marcadas mais pelo peso, agressividade, iconoclastia e velocidade, como o punk e o heavy metal, ficaram livres de produzir modalidades de diálogos com formas de música folk. Embora as referências dos pioneiros do metal às influências do blues e da música erudita sejam mais comuns, é inegável a influência que o folk teve sobre um grupo como o Led Zeppelin, que, por sua vez, seria um dos alicerces para a fundação da escola dos sons pesados. Ao longo de toda a obra do grupo são aplicadas estruturas musicais de herança folk, seja em canções que abrem momentos de calma entre faixas onde predomina o peso, seja como elementos e passagens em peças mais hard, seja camufladas nas próprias frases de guitarras distorcidas.

Já no seu homônimo álbum de estreia, de 1968, a instrumental *Black mountain side* traz a guitarra acústica acompanhada pelo toque oriental de uma tabla executada pelo músico queniano-indiano Viram Jasani, parecendo dar sequência às vias de comunicação com as musicalidades orientais abertas pelos pioneiros do *revival* folk inglês, como David Graham. Mas os vínculos com a cena folk eram mais concretos, já que a música foi inspirada na canção popular tradicional irlandesa, *Down by blackwaterside* e principalmente na versão do guitarrista folk Bert Jansch, em seu álbum “Jack Orion”, de 1966.

Já o álbum seguinte traria em *Rumble on*, folk e peso conjugados em uma canção que teria como inspiração a obra *O senhor dos anéis* de J. R. R. Tolkien. E no terceiro álbum de 1970, a aproximação com o folk seria ainda mais evidente. Como conta Robert Plant, a ideia de elaborar as canções numa casa de campo do século XVIII em Gwynedd, País de Gales, sem luz elétrica, foi decisiva na aproximação com o folk. Mas além disso, Jimmy Page estava ouvindo dois dos principais guitarristas acústicos do folk, Davey Graham e Bert Jansch, e Plant era fã do guitarrista folk norte-americano John Fahey. Apesar da leveza que essas influências sugerem, o folk zeppeliano sempre manteve uma personalidade e por vezes as cordas de aço dos violões, dentro da alquimia do estúdio, que Page dominava muito bem, soavam com uma pressão compatível com a identidade hard do grupo.

Também as referências a mitos da ancestralidade europeia, como em “Immigrant Song”, e o interesse por ocultismo e paganismo, eram marcantes na produção do quarteto inglês, tornando a possibilidade de sonoridades ancestrais tocadas

na pressão natural à estética do grupo e da dupla de compositores, sugerindo que o rock seria também uma possibilidade de libertação de aspectos culturais recalcados através do rolo compressor que a civilização ocidental passou por cima das mais diversas tradições do mundo inteiro. Esse aspecto pode inclusive ser apontado como precursor dos interesses temáticos que estariam presentes no universo do chamado folk metal a partir da década de 1990.

Folk metal

No meio disso tudo — ou talvez até como consequência veio à tona uma retomada de raízes musicais e culturais arcaicas pelo folk metal que, partindo de referências à Idade Média presentes no imaginário épico de algumas bandas clássicas, passa a se estender também a tradições não europeias. Uma rápida passada sobre alguns desdobramentos regionais, já dá uma visão de como é impossível abranger todo o tema, mas também pode vir a instigar a curiosidade e o espírito de pesquisa do leitor não iniciado (como aliás, o próprio escriba que vos fala, amigo leitor, meu igual, meu irmão, como diria Baudelaire).

E se o campo é muito amplo, pelo menos existe a vantagem de que ter contato com parte desse universo tornou-se uma possibilidade a apenas alguns toques no celular ou no teclado do computador. Assim, segue uma breve lista de subdivisões do folk metal com as respectivas fontes nas quais se inspiram: celtic metal (folclore celta), viking metal (folclore viking), medieval/mittelalter (metal influenciado pela música da idade média, com suas letras geralmente tratando de assuntos históricos,

cantatas e ainda sobre a cultura cristã), pré-hispânico (metal com a música folclórica dos povos andinos, usando instrumentos típicos da cultura andina, e tematizando a mitologia inca), oriente médio/oriental - metal mesclado com a música folclórica do Oriente Médio e do Norte da África (culturas árabes, judaicas e persas), bem como oriental (culturas da Ásia Central e Sudeste Asiático). E para quem pode estar pensando que estamos falando grego, ao fazer essa listagem fica aqui também a dica, da mistura de stoner rock, psicodelismo e música folclórica da Grécia, da banda Villagers of Ioannina City, na ativa desde 2007.

Folk punk, pós-punk e grunge

Por sua vez, o punk, com sua ênfase no “do it yourself”, reinstaura um gesto político-cultural de rebelião contra a ditadura do mercado e da indústria, dos meios de comunicação tradicionais e das formas convencionais de se tornar um produtor de música (práticas que já tinham antecessores no *revival* folk sessentista). A partir do punk, com seu retorno à simplicidade musical dos quatro acordes, qualquer um, em tese, poderia se tornar músico, escrever sobre música e propagar informações. Possibilidades que seriam potencializadas a partir do final do século XX com a chegada de novas tecnologias de criação, gravação e difusão musical.

Mas, impedindo que suas influências fossem engessadas numa cartilha de regras e sectarismos, o ecletismo de bandas como The Clash mostrava que, em certo sentido, diferentes tradições de origem popular, proletária, expressavam também os descontentamentos políticos e existenciais

de jovens excluídos da festa capitalista, oprimidos por autoritarismos, ou etnicamente segregados. Estavam ali sinalizadas as possibilidades para que as pontes entre o punk e as mais diversas tradições folk e da canção popular fossem traçadas.

E isso seria explicitado, já na década de 1980, por bandas como The Pogues, que produziu uma instigante junção de punk acústico com música tradicional irlandesa, o que lhes valeu a classificação como celtic punk, que dentro do labirinto das classificações, costuma ser apontado como um desdobramento do folk punk, assim como o gypsy punk de bandas como Gogol Bordello. De forma natural ao DNA das duas fontes principais de inspiração, o folk punk manteve em geral a ênfase política nas letras, tendendo ao esquerdismo radical e ao anarquismo. Também a se aproximar do legado da folk music estadunidense, abordando a solidariedade de classe entre os trabalhadores e as lutas anticapitalistas.

Grupo fundamental nas pontes entre o punk e o folk e que merece destaque é The Pogues, com seu folk punk celta. Como recorda o cantor e principal compositor Sean McGowan, para ele, que participava da efervescência da cena punk original inglesa, o início dos anos 80, dominado pelo pop feito à base de sintetizadores, trazia a sensação de um retorno ao tédio. Na sua visão, o que acontecia de interessante naquele início de década eram as bandas de world music, revisitando raízes étnicas, africanas e sul-americanas.

Tendo passado parte da infância numa área rural da Irlanda, onde teve contato com canções tradicionais de seu país, assim como com questões políticas de sua origem, e depois, com os discos folk de protesto ou-

vidos pelos pais (como os Dubliners), veio o *insight* de que o caminho era se voltar para suas próprias origens. Havia irlandeses por toda parte em Londres e tinham sua própria música étnica. Sua justificativa para que o casamento entre o punk e o folk irlandês tenha funcionado é a de que ambas eram músicas "com o pé no chão".

Repassando sua trajetória para um documentário, décadas depois, o vocalista é enfático na crença de que tinha a missão de popularizar a música irlandesa, e com ela, sua literatura e sua língua, aumentando a autoestima de seu povo e mostrando ao mundo a grandiosidade da contribuição daquele pequeno país. Mas a ideia era fazer isso trazendo a tradição para o século XX, com a irreverência e a agressividade do punk. Ao mesmo tempo, entendia que para manter viva uma tradição, era necessário compor material inédito e não só resgatar as fontes do passado. Assim, entre referências literárias, um mergulho irreverente nas suas raízes musicais, atitude e dois pés afundados na boêmia, ironicamente, os ecos da iconoclasta explosão punk acabavam por revitalizar tradições proletárias que se encontravam em recesso no mercado.

Folk e o rock alternativo pós-punk

E rompendo as amarras das letras diretas de agressividade explícita, desdobramentos mais subjetivos e poéticos também tiveram espaço no pós-punk, nos quais podem ser encontradas claras referências sonoras ao folk e ao folk rock. É o que pode ser constatado no som de várias bandas do rock alternativo dos anos 80, como nas guitarras derivadas dos Byrds, mas

modernizadas pelas novas tecnologias que os pedais ofereciam às timbragens de bandas como REM, The Smiths, Felt, Green on Red, Lloyd Cole and the Commotions, entre outras.

Um caso bastante original é o da banda escocesa Big Country, que fundiu música folk e marcial escocesa ao seu rock pós-punk, mas em vez de utilizar instrumentos típicos acústicos, estilizou o som de suas duas guitarras, com fraseados, sugestões rítmicas e timbres que se valiam também dos recursos tecnológicos de pedais, para evocar o som de gaitas de foles, violinos e outros instrumentos tradicionais de folk. O resultado transpunha suas raízes folk para uma linguagem totalmente afinada com o pop oitentista.

Outro caso à parte que merece nota é o trabalho do bardo folk oitentista e ativista de esquerda Billy Bragg. Influenciado na infância por Dylan e Simon & Garfunkel, se converteu ao som e engajamento punk de bandas como The Clash, chegando a integrar sua própria banda punk. Encerrado o grupo, começou a se destacar na cena inglesa dos anos 80 ao se apresentar solo, acompanhado apenas por sua guitarra elétrica, em canções que misturavam rock alternativo, elementos da folk music e punk rock, atualizando a figura do cantor de protesto para a cena pós-punk.

E também na década de 80, e das cinzas do punk, começou a se esboçar outra corrente que traz o folk no nome, mas que parece bastante distante da politização de esquerda do *revival* sessentista e de suas sonoridades. Com inspiração nos mitos pagãos de uma Europa pré-cristã, assim como no ocultismo, e em fontes esotéricas, que podem variar de artista para artista, o neofolk nasceu da cena pós-punk e indus-



trial, fortemente marcado pelo experimentalismo.

Parte de sua origem está relacionada a um grupo de artistas ligados à escritora e musicista holandesa Freya Aswynn (Elizabeth Hooijschuur), pioneira do neopaganismo centrado na figura feminina. Além da influência por meio de seus livros, teve papel central no surgimento da cena neofolk da Inglaterra, por centralizar o movimento em sua casa em Tufnell Park (Londres), que se tornou uma espécie de comuna frequentada por pessoas da cena ocultista londrina. Entre eles, músicos fundamentais para o desenvolvimento do neofolk, como Douglas Pearce do Death in June, David Tibet do Current 93 e Ian Read, do Sol Invictus.

Em sua maioria, buscavam remeter a referências arcaicas, preferencialmente pagãs, podendo no entanto incluir fontes esotéricas cristãs, apócrifas, gnósticas e até budistas. Usos ambíguos de símbolos e referências filosóficas conservadoras por parte de alguns desses músicos produziram acusações quanto a possíveis ligações com movimentos de extrema direita, que foram negadas pelos mesmos, sem resultados muito eficazes para a imagem da corrente. Já Tony Wakeford, fundador da Sol Invictus, já admitiu como um de seus maiores erros

sua ligação na juventude com o ultra direitista e racista British National Front, depois de ter sido por um tempo filiado ao esquerdista Socialist Workers Party.

Algumas dessas bandas são chamadas também de folk apocalíptico, ou folk noir. Entre os antecessores costumam ser incluídos a banda de folk progressivo Comus, Vulcan's Hammer, Changes, Leonard Cohen, a cantora Shirley Collins (do *revival* folk inglês sessentista) e Lou Reed. Se o experimentalismo é por vezes a marca mais forte, a influência folk fez com David Tibet fosse um dos responsáveis pelo retorno da pioneira Shirley Collins à música, depois de um longo período de ostracismo e de problemas vocais, que se seguiram a uma separação conturbada.

Do final dos anos 1980 também partem reações à padronização do country pela indústria musical, que gerou, principalmente nos EUA e Canadá, o alt country ou alternative country e afins, e com bandas que teriam também fronteiras com o folk e com o rock alternativo como Wilco, Green on Red, Uncle Tupelo, Cowboy Junkies, The Jayhawks e até bandas também rotuladas como cowpunk (mistura de country com o punk) como Jason and the Scorchers.

E embora na maioria das vezes soterrado sobre uma boa dose de peso, as guitarras acústicas do folk também ecoam na raiz do grunge, em bandas como Nirvana e Pearl Jam. . Isso fica mais evidente nos álbuns e especiais acústicos, como os do Nirvana e Pearl Jam (que inclusive fariam um trabalho com o mestre folk Neil Young). Influências que seriam brilhantemente escancaradas na bela trilha sonora do filme *Na natureza selvagem*, feita pelo vocalista Eddie Vedder.

Sem nos aprofundarmos no século XXI e na infinidade de trabalhos que, a partir dos anos 90, vêm sendo rotulados como indie folk. Unindo a musicalidade do folk de Dylan, Simon & Garfunkel e cia, com as sonoridades contemporâneas do rock alternativo (podendo conter influências até de bandas como Radiohead), teve entre seus precursores nos anos 1990 nomes como Elliott Smith, ou a *vibe* sessentista dos escoceses da Belle & Sebastian, com seus ecos de Simon & Garfunkel, Nick Drake, e do rock alternativo de The Smiths e Felt. Vale lembrar também de artistas rotulados como indie, que alternam incursões pelo folk ao longo de sua discografia, como Beck.

Trata-se de uma tendência ainda em expansão dentro do universo ultra segmentado e interconectado do mundo tecnológico. E independente de filiação explícita ao folk, não é por acaso que volta e meia algum nome promissor do indie rock, ou indie pop, seja saudado como “o novo Dylan”. E já que falamos em Dylan, ele e o folk continuam sendo referências fortes no Brasil do século XXI: por aqui, entre vários trabalhos transitando entre o indie folk e o indie rock, teve destaque a banda Vanguard, que além de um consistente trabalho autoral, explicitou essas referências no projeto “Vanguard sings Bob Dylan” (2019). Vale citar ainda a banda Terra Celta, vinda de Londrina, que desde 2005 vem fazendo um folk rock influenciado por música irlandesa, com letras em português. Mas a produção folk independente brasileira no terceiro milênio tem sido bem mais ampla. Basta conferir a cobertura militante que a página Folkdaworld, especializada no tema, registra desde 2014.

Considerações para um início de conversa

Temos já uma boa amostra do quanto o folk permaneceu ao longo das décadas uma das influências centrais do rock e em diferentes praias, mas é bom reconhecer que esse é apenas um início de conversa, já que o tema perpassa realmente o rock de maneira recorrente e ampla.

O certo é que mais que uma simples mistura de gêneros, essa diluição de fronteiras entre o rock e as múltiplas possibilidades levantadas já nos anos 60 pelo *re-vival folk*, colocou o rock em contato com

todo um acervo de referências vindas de múltiplas tradições (tema que é abordado a partir de outros ângulos, no capítulo “Modernizar o passado — rock e outras tradições musicais”).

Também contribuiu com uma ética de abertura à diversidade, assim como para a possibilidade da música como militância e fonte de identidade. As possibilidades abertas por esse encontro prosseguem vivas em pleno século XXI, sendo múltiplas e por vezes surpreendentes, e, ao que tudo indica, podem ainda por tempo indeterminado continuar “soprando no vento”...



O Newport Folk Festival existe desde 1959 e foi criado como contraponto ao Newport Jazz Festival. Ao longo dos anos, o evento recebeu os maiores nomes mundiais do folk. Na foto, uma edição de 2010 do festival



ALBUM 4

**ENTRE
O SAGRADO
E O PROFANO**

O ROCK E AS DROGAS

Antônio Reis de Sá Jr.

*Mais uma dose?
É claro que eu estou a fim.
A noite nunca tem fim.
Por que que a gente é assim?
(Porque a Gente é Assim?, Cazuza)*

Ian Drury e os Blockheads, em 1977, consagraram com sua música a frase "sexo, drogas e rock' n' roll", mas o primeiro uso conhecido da expressão pode ser encontrado em um artigo de 1969 na revista *LIFE*: "A contracultura tem seus sacramentos no sexo, nas drogas e no rock". A revista britânica chamada *The Spectator* escreveu isso em 1971: "Não é à toa que a cultura jovem é caracterizada por sexo, drogas e rock and roll". A mídia sempre fez alusão de que o álcool é onipresente em *shows* de rock, sem descartar o consumo de outras drogas, tentando criar uma epidemia moral ao associar drogas e rock. O início do rock & roll encontrou um período moldado por jovens ansiosos por novidades de um lado e por pais moralistas e autoritários do outro, desejosos que seus filhos vivessem de acordo com regras e padrões já estabelecidos. O conflito de gerações foi muitas vezes alimentado pela ideia de que o consumo de substâncias psicoativas poderia ser incrementado na expectativa do



poder que a música teria em criar sonhos de viver experiências transformadoras ou mesmo concretizar um ideal de vida socialmente inaceitável para a época.

A ciência caminha por essa história com a meta de busca por evidências que ajudem a compreender a associação das drogas com o rock, com questionamentos que incluem as hipóteses de que o seu uso melhora a *performance* no palco, facilitam a criatividade, aumentam a resistência nos *shows* ou mesmo tornam especiais momentos de maior emoção. Algumas pesquisas nessa área avançam na tentativa de compreender as funções cognitivas, tais como o entendimento de tempo, com foco no aparelho psíquico, onde podem ser definidas duas variedades: tempo físico e pessoal. Este último é determinado pelo julgamento individual da passagem do tempo, o qual pode ser afetado por variáveis como o rock e o uso de substâncias psicoativas. Drogas que interferem no humor influenciam na passagem do tempo subjetivo, de modo que quando estamos felizes "o tempo voa". A combinação de rock e drogas estimula os sistemas sensoriais e tem potencial de produzir uma quimiossensação, podendo abrir "as portas da percepção", com aleatória distorção da realidade.

De uma forma ou de outra, o rock & roll se construiu na condição de um estilo de vida, que em nossa crença reflete na possibilidade de uma cultura genuinamente democrática. Certamente, para muitos, o rock ocupa o papel de algo como uma libertação existencial, por mais difícil que seja defini-la ou descrevê-la, quanto mais atingi-la. Mas também deveria seguir como autoconhecimento, com a capacidade de fazer escolhas conscientes e assumir responsabilidade por elas, em vez de agir compulsivamente por

motivos inconscientes. Em algum nível, nunca devemos ceder totalmente às ilusões e racionalizações dos desejos, que muitas vezes insistimos em carregar como pedras de alguma construção totêmica.

Ninguém se sente confortável falando sobre todas as escolhas e a responsabilidade que advém, muitas vezes, de forma impiedosa. Aqui não seguiremos uma visão moralista do uso de drogas, mas é impossível não ter uma leitura científica e pragmática, que, ao nosso ver, tenta fugir das limitações próprias dos nossos tempos. Dizer que no universo do rock a opção de consumir substâncias psicoativas é condicionada por seu contexto cultural leva à ideia de que a liberdade na escolha é inseparável do sujeito que decide, assim mitificando o livre arbítrio. Não há dúvida de que somos moldados pela história e cultura, pelas situações econômicas e sociais nas quais estamos inseridos, mas não somos apenas recipientes passivos ou vítimas de pressões externas.

As drogas e a criatividade

*Well, mountain lions found me there waitin'
And set me on a eagles back
Well, mountain lions found me there,
And set me on a eagles wing
He took me past to the outskirts of infinity,
And when he brought me back,
He gave me a Venus witch's ring
(Voodoo Child, Jimi Hendrix)*

Os cenários de criação artística, que apresentam indícios de uma prática revolucionária, podem ser caracterizados pela condição de desequilíbrio, um estado de caos criativo que pode se iniciar, aparentemente, turbulento, mas é capaz de trazer à tona uma nova ordem, desafiando a estabilidade

do que está posto por uma ou mais gerações. Ao desconstruir as informações de toda uma vivência imersa em um ambiente e com isso elaborar uma nova obra, a produção desse artista é responsável por uma força dissipativa, capaz de reorganizar modelos estabelecidos, e aqui falamos da genialidade. Uma característica da arte que nos permite experimentar uma nova relação com o mundo é o seu potencial de atuar, de forma diversa, estimulando a sensibilidade e, a depender do espectador, produzir reações positivas ou negativas, mas nunca passando em branco.

O processo criativo pode ser envolvido por um caos emocional, com níveis de estresse, que podem ter potenciais construtivo e destrutivo comparáveis. Muitos neurocientistas estudam funções cognitivas envolvidas com o processo criativo do ser humano, usando técnicas sofisticadas, capazes de observar *in vivo* quais áreas do cérebro são excitadas ou inibidas quando reações bioquímicas específicas as atingem e como esses estímulos podem ser processados. Um modelo de construção conceitual inovador deve ser capaz de compreender uma cascata de eventos no sistema nervoso central, com a liberação de substâncias denominadas neurotransmissores, que, por sua vez, produzem eventos que vão gerar outros estímulos na circuitaria cerebral, os quais se difundem para as diversas regiões e de forma integrada permitem a nobre ação de inovar em um universo infinito de possibilidades.

A maior sensibilidade dos artistas é essencial para cumprir seu trabalho e para lidar com condições emocionais extremas. Os artistas podem usar substâncias psicoativas quando buscam um estado mental, o qual possa ajudá-los a liberar experiências

que ultrapassam a realidade e assim alcançar momentos perceptivos alterados especiais. As funções específicas associadas à criatividade parecem ser modificadas e hipoteticamente potencializadas em alguns indivíduos devido ao uso de substâncias psicoativas. De modo geral, artistas desejam provocar uma experiência inovadora e com isso, o uso de substâncias para alterar seu estado de consciência poderia, em tese, facilitar o processo de criação. O trabalho criativo artístico mediado pelo uso de drogas deve ser entendido como um fator de risco para uma carreira produtiva a longo prazo. Por outro lado, substâncias psicoativas específicas podem ajudar na reorganização e no alívio de tensões exageradas. O tema da automedicação pode ser aplicável aqui. Nestas situações pontuais, pode significar que essas pessoas tentam regular suas emoções, comportamento e relacionamentos interpessoais por meio do uso de substâncias.

Várias são as justificativas que tentam racionalizar a associação entre criatividade e o uso de substâncias psicoativas na produção de estados alterados de consciência. Essas situações são caracterizadas por algumas ou todas as seguintes características: alterações na forma ou no conteúdo do pensamento, em que as distinções entre causa e efeito tornam-se confusas e incongruências lógicas podem coexistir; alterações na noção de tempo, em que o sentido da cronologia pode se tornar alterado; sensação de perda de controle; mudança na expressão emocional; alteração da imagem corporal, podendo haver dissolução das fronteiras entre sujeito e o mundo, o que resulta em experiências transcendentais ou místicas de "unidade" ou "sentimentos oceânicos"; distorções perceptivas, que in-

cluem ilusões, pseudoalucinações e acuidade visual aumentada; aumento da sugestibilidade, que representa uma diminuição no uso das capacidades críticas; senso elevado de significado e importância para situações rotineiras; sentido do inefável, em que a experiência não pode ser expressa em palavras; e sentimentos de renascimento e rejuvenescimento. Quando as pessoas experimentam vivências como essas, é compreensível que atribuam algum tipo de associação entre o processo criativo e certas experiências com substâncias psicoativas.

Os roqueiros e as drogas

*Well, the clock says it's time to close now
I guess I'd better go now
I'd really like to stay here all night
The cars crawl past all stuffed with eyes
Street lights share their hollow glow
Your brain seems bruised with numb surprise*
(Soul Kitchen, The Doors)

Alguns tomam como certa a associação entre as drogas e o rock & roll no processo criativo, mas são muitas as fragilidades no mito desse elo. O uso de álcool e outras drogas deve ser contextualizado como um comportamento social e, como tal, tende a variar dependendo de inúmeras condições temporais, políticas e legais da sociedade em geral. A realidade e a fantasia se misturam em histórias narradas em que as estrelas do rock frequentam festas que duram a noite toda e usam drogas das quais nunca ouvimos falar, ganham e perdem milhões de dólares com a mesma rapidez, dormem com modelos ou qualquer outra pessoa que estiver por perto e eventualmente jogam televisores das janelas de hotéis. Certamente existem personalidades do rock com a autoimagem inflada, que não têm

vergonha de falar sobre suas vidas, mesmo as partes embaraçosas, o que se transforma em polêmica e em grandes histórias, mas os roqueiros vivem realmente em um mundo louco de sexo, drogas e rock & roll?

Existem várias razões para o músico do rock fazer uso pesado de substâncias psicoativas. Mesmo antes do rock & roll criar raízes, drogas como cocaína e heroína eram comumente usadas entre cantores, compositores e produtores musicais. Eles lidam com agendas cansativas, pressão constante para lançar um novo sucesso ou podem usar drogas para melhorar suas apresentações no palco e eventualmente anestesiarem a dor existencial. Vale lembrar que a própria cultura do rock também pode incentivar o uso dessas substâncias. Para estes, antes dos *shows*, durante os *shows* ou mesmo na gravação, o abuso de substâncias define um estilo de vida. Infelizmente, alguns artistas com uma produção de alto nível, ao experimentar os resultados da fama nem sempre vivem vidas longas e prósperas, o que pode atormentar, eternamente, incontáveis fãs. É aqui que muitos se perguntam se as estrelas do rock tivessem uma vida tranquila, se fossem para a cama todas as noites às dez horas, iriam conseguir atingir o nirvana da genialidade musical. No entanto, o uso de substâncias psicoativas não pode ser glamourizado ou romantizado em nenhum contexto, considerando que em níveis mais elevados e por longo período de tempo está associado com riscos à integridade física e psicológica.

Muitos relatos exercem papel perigoso, como aqueles em que drogas como cannabis e LSD ajudaram os Beatles a criar algumas das melhores músicas de todos os tempos, como o álbum "Revolver" ou o uso de drogas de Brian Wilson, dos Beach Boys,

o qual pode ter exercido um papel importante no motivo pelo qual o "Pet sounds" foi muitas vezes eleito o melhor álbum de todos os tempos. Mas o fato comprovado é que uma bebida, uma carreira de cocaína, um cigarro de cannabis ou qualquer que seja a substância psicoativa em uso excessivo e por longo prazo, pode levar a consequências trágicas.

A cantora Amy Winehouse se juntou ao "Clube 27" de estrelas do rock que morreram ainda jovens, em um consumo abusivo de substâncias psicoativas. Outros que podem ser incluídos nesse grupo são: Kurt Cobain, Jimi Hendrix, Janis Joplin e Jim Morrison. Os relatos dos riscos do abuso de substâncias não se limitam ao estilo de vida rock & roll. A narrativa autobiográfica do autor inglês Thomas de Quincey descreve as memórias do vício no livro *Confissões de um comedor de ópio inglês*, de 1821, com o propósito declarado de alertar o leitor sobre os perigos do ópio. Contudo, combinando o interesse de uma exposição jornalística de um mal social, contada do ponto de vista de um dependente químico, com um quadro contraditório e sedutor dos prazeres subjetivos do vício em drogas, ele descreve em detalhes os devaneios eufóricos e altamente simbólicos que experimentou sob a influência da droga e relata os pesadelos horríveis que o uso contínuo produziu.

Adolescência, música e drogas

*We don't need no education
We don't need no thought control
No dark sarcasm in the classroom
Teachers, leave them kids alone
Hey! Teacher! Leave them kids alone!
All in all, it's just another brick in the wall*

*All in all, you're just another brick in the wall
(Another Brick in the Wall, Pink Floyd)*

Na historiografia da cultura jovem, a música e as drogas permearam ou fomentaram a revolução geracional urbana burguesa. Na Europa do século XVII, os cancioneiros alegravam festas com músicas incentivando o consumo de álcool. Músicas compostas para casamentos eram comuns nessa época, onde canções de bebida estimulavam os jovens convidados a beber:

Jovens, agora que vocês estão doentes
E não experimentem mais o álcool
Bebam para a saúde dos noivos
Acreditem em mim
Bebam até o fundo
Outros seguirão
Vocês bebem muito devagar

(Sex and Drugs before Rock 'n' Roll: Youth Culture and Masculinity during Holland's Golden Age, Benjamin B. Roberts)

Obviamente, os defensores da moral já alertavam pais e filhos sobre os perigos da embriaguez, com o temido risco de levar ao sexo. Havia o entendimento social de que consumo excessivo de álcool facilitava a promiscuidade. Nas participações de festividades, os jovens em torno dos catorze ou quinze anos só deveriam ser autorizados a beber vinho com moderação, pois isso os levava à raiva, e os tornava rápidos e prontos para perseguir desejos licenciosos e afeições desordenadas; além de provocar entorpecimento, perturbava aquela parte da mente considerada racional.

A existência de uma cultura jovem moderna emergente no final do século XVIII e início do XIX, com o advento do Estado-nação moderno e a introdução de

normas e valores burgueses com sua cultura de classe média, permitia a formação de países que seriam não apenas jovens estados políticos e geográficos, mas também uma jovem república com uma grande população de jovens interessada nas oportunidades do universo urbano, as quais incluíam trabalho, música, bebida e sexo. Com numerosos imigrantes e dezenas de jovens, eram repúblicas de crianças cercadas por "pedagogos" ansiosos em moldar burgueses obedientes.



Um dos primeiros relatos da cultura ocidental das contradições do uso de drogas, no caso, o ópio. Blue Plaque, 36 Tavistock Street, Londres

A noção de infância e adolescência, em geral, foi um tema que dominou as artes e as letras e muitas vezes polarizou-se entre o lúdico e o didático, entre a liberdade e a obediência, entre a independência e a segurança. Os jovens sempre foram catalisadores vitais na implementação de mudanças na sociedade. Dispostos a correr riscos, mas também aptos a se envolver com a continuidade de padrões já estabelecidos. A fase adulta pode gerar oportunidades de mudanças, desde que um olhar experiente entenda o potencial vantajoso

das novidades geracionais. Adolescentes estão cognitivamente aptos o suficiente para participar diretamente dos movimentos impulsionados pela ideia da mudança, mas um sucesso progressivo vai envolver adultos comprometidos o suficiente com propostas de ocupação, resistência e novos modelos de família ou modo de vida.

Uma questão crucial é o que os jovens fazem com o tempo livre. No mundo moderno, depois do uso de drogas e do sexo, a música tem sido o vício mais temido na sociedade ocidental. Os pais sempre se preocuparam com a sexualidade e as atividades recreativas de seus filhos adolescentes. O surgimento de modernas tecnologias facilitou o consumo de novas e diversas músicas, o que transformou a ideia de compor, cantar e tocar instrumentos em atividades recreativas populares para um estilo de vida. Essa realidade desempenhou papel fundamental na criação de uma identidade geracional, e foi no rock & roll que se encontrou uma força coesa na moldagem da cultura jovem das últimas décadas.

O rock surge na cultura adolescente na década de 1950, em uma sociedade de jovens que cresceram na prosperidade, com tempo de lazer e música, exibindo a proposta de uma cultura distinta em filmes, roupas, cabelos, motos e com idioma específico. Na sociedade contemporânea, rock & roll passa a ser também uma metáfora para um estilo de vida, que pode se tornar cercado por excessos durante a transição da adolescência para a idade adulta. No entanto, a rebeldia na juventude é relatada em todas as épocas. Para cada período, há diferenças em como se percebe tal comportamento. No período inicial da Alemanha moderna, se argumentava que os três cavaleiros da adolescência eram álcool, sexo

e teatro. As preocupações com o consumo excessivo de drogas e a sexualidade emergente sempre foram comuns, mas os pais e as autoridades também permanecem preocupados com a violência e outras atividades com os quais os jovens podem se envolver durante o tempo de lazer, passado em ambientes recreativos ou enigmáticos, a depender do olhar. As transgressões dos jovens sempre foram um assunto ambíguo. Por um lado, representam uma ameaça à ordem pública, enquanto por outro, a rebeldia se torna parte integrante da cultura, em que em uma etapa na construção da personalidade pode levar o adolescente em busca da expressão de sua identidade, cercada pelo o que a sociedade entende como transgressão.

Seria anacrônico e historicamente inaceitável observar aspectos da cultura jovem ao longo do tempo à mesma luz que a cultura popular jovem dos anos de 1960 na sociedade ocidental. No entanto, existem alguns paralelos proeminentes ao longo da história que não podem ser ignorados. Uma vez que a população jovem vai sendo exposta a um período excepcional de crescimento econômico e demográfico, facilmente testemunha anos de ouro de produções no campo da arte, da cultura e especialmente da música, a qual se torna o lazer característico de uma geração. Portanto, gerações de jovens que cresceram sob os auspícios da riqueza econômica, mobilidade social e crescimento cultural tendem a manifestar uma cultura jovem específica.

As drogas, o rock e o mundo

*We came from the land
Of the ice and snow
From the midnight sun
Where the hot springs blow*

*The hammer of the gods
Will drive our ships to new lands
To fight the horde, singing and crying
Valhalla, I am coming*
(Immigrant Song, Led Zeppelin)

A sagrada trindade do mau comportamento, envolvendo rock & roll, drogas e sexo, não necessariamente nessa ordem, precisa ser abordada com um olhar temporalmente crítico. Entender como substâncias psicoativas podem entrar na vida de uma pessoa é, certamente, uma tarefa complexa. Muitos jovens consomem álcool pela primeira vez na companhia dos pais, geralmente no contexto de celebrações familiares. Mesmo sem consumir nessas ocasiões, passam por várias oportunidades de observar um fato e até mesmo exagerado acesso ao álcool com suas consequências físicas e comportamentais. Também podemos dizer que, de modo geral, as pessoas preferem beber ou usar outras substâncias acompanhadas por amigos e boa música. Nessa lógica surgiu uma oportunidade imperdível para a máxima incorporada pela cultura, pelo *marketing* e por uma geração do "sexo, drogas e rock & roll". O uso de substâncias psicoativas pode ser apresentado como um emblema de liberdade contracultural do pensamento restritivo da sociedade dominante ou com a reputação de estimular a imaginação. As drogas estão ligadas ao processo artístico há algum tempo. Tanto os criativos quanto os aspirantes a criativos podem se envolver com drogas em um ponto ou outro de suas vidas.

Apesar das mais recentes e reconhecidas evidências científicas e os indícios das futuras perspectivas relacionadas às propriedades terapêuticas de algumas das substâncias psicoativas, a grande mídia tem pouco a dizer de positivo sobre o uso

de drogas recreativas. Na maioria dos países, existem proibições morais e legais, mas algumas substâncias, como o álcool e o tabaco, vêm sendo socialmente toleradas sob certas circunstâncias. Uma preocupação frequente com o abuso de substâncias está relacionada à coexistência de transtornos psiquiátricos, tais como depressão e ansiedade, circunstâncias em que as drogas podem ocupar um papel atenuador da sintomatologia ou mesmo agravar o quadro clínico. Numerosos prejuízos para o uso de drogas têm sido identificados, incluindo

desestruturação familiar, comprometimento da performance escolar e comportamento agressivo. Outro exemplo de grande preocupação pública é a relação entre o uso de substâncias, geral-

Sabemos que o uso pesado de substâncias psicoativas pode levar a uma espiral de desordem, com alegrias, tristezas, raiva ou uma quimera indescritível de sentimentos. Substâncias denominadas psicodélicas são tidas como potenciais desencadeadoras de efeitos neuroquímicos no sistema nervoso

central, que podem causar a criação de estados alterados da mente. Isso permitiria aos usuários perceber a realidade de maneiras e perspectivas distintas, podendo levar ao que alguns descrevem como expansão da consciência, que também pode ser entendida por experiência mística e é tipicamente tratada como uma "viagem psicodélica". Na Grécia Antiga, as sacerdotisas pítias do oráculo de Delfos inalavam gases medicinais para facilitar transes reveladores, assim como os sacerdotes e povos da maioria das sociedades antigas. Nos dias de hoje, ainda se faz

indução alucinógena com o uso da bebida *ayahuasca* no contexto de uma doutrina religiosa denominada Santo Daime. Já a Igreja Nativa Americana, institucionalizada no século XX, seguindo o modelo de seus ances-



Sex drugs and rock and roll, Pedro Tchen

trais, continua a usar o peyote, que contém mescalina, uma substância capaz de induzir efeitos psicodélicos, com o objetivo de promover experiências religiosas profundas.

As influências dos efeitos psicodélicos aparecem em quase toda a produção cultural: no cinema, música, televisão, comédia, publicidade, quadrinhos, moda, brinquedos, videogames e outras formas de arte multimídia. Às vezes, a referência é flagrantemente óbvia, enquanto outras vezes é sutil ou disfarçada em uma discreta inserção. Essa é uma área madura para es-



Os fumantes, c. 1636, de Adriaen Brouwer

tudo, mas ainda pouco explorada. As drogas psicodélicas podem ter capacidade de induzir uma percepção de profundidade e epifania, com a sensação da compreensão intuitiva da realidade, mas o que deve ser questionado é se existe um benefício substantivo ou duradouro ou mesmo valor prático em seu uso. Esse é um ponto complexo e nos faz pensar que a educação baseada no conhecimento disponível deve ser propagada ao público em geral, a fim de se obter transparência e entendimentos objetivos, e quando justificado pelas evidências, o uso de substâncias psicoativas, sob medidas estritas, seja levado em consideração, por seus benéficos potenciais superarem os riscos descritos na literatura científica.

Algumas substâncias psicoativas têm revelado um futuro promissor nas práticas médicas, mas o seu uso recreativo também é entendido por muitos como uma atividade

de social, que fornece a seus usuários uma fonte de amizade, apoio e felicidade, embora os riscos à saúde sejam inegáveis. O uso de drogas ilícitas foi estigmatizado, mas não somente por sua frequente associação com os riscos à saúde. Em algum momento da história, o consumo de substâncias psicoativas deixou de ser uma escolha pessoal para ser criminalizada. Novas evidências provenientes de estudos científicos têm contribuído para uma compreensão mais objetiva dos efeitos dessas substâncias e benefícios terapêuticos vêm sendo comprovados na medicina e em outras áreas da saúde nas últimas décadas. Em resposta aos fracassos das atuais políticas de gestão do que alguns chamam de "guerra às drogas", muitos especialistas em políticas públicas e integrantes da sociedade organizada têm solicitado reformas com um foco maior na reabilitação, na descriminalização e até

mesmo na legalização de algumas substâncias hoje ilícitas.

A pergunta com as políticas de proibição ao consumo de substâncias psicoativas, como com a guerra às drogas de forma mais ampla, é se os riscos e custos compensam os benefícios. Essas políticas são, frequentemente, descritas como escolher entre opções ruins ou desastrosas, em vez de encontrar a solução funcional. Aqui devemos refletir se a questão é se as verdadeiras desvantagens da proibição, incluindo prisões com uma comum distorção racial, violência relacionada à venda e ao consumo e gastos gigantescos com a estrutura fiscalizadora e punitiva, valem os ganhos potenciais de proibir e, com sorte, diminuir o consumo de drogas no mundo. Aumenta cada vez mais o número de pessoas que se questionam se a guerra contra as drogas, tão divulgada e altamente tributada, traz o retorno que realmente desejamos, ou mesmo se a proibição levou, direta ou indiretamente, aos terríveis problemas de corrupção e violência que enfrentamos hoje. A conclusão talvez seja que em vez de erradicar o comércio das drogas, a proibição seguiu para o universo da clandestinidade.

Seguindo com o rock

*See the world in green and blue
See China right in front of you
See the canyons broken by clouds
See the tuna fleets clearing the sea out
See the Bedouin fires at night
See the oil fields at first light and
See the bird with a leaf in her mouth
After the flood all the colors came out
(Beautiful Day, U2)*

Se uma conclusão é possível, entendemos que explorar qualquer substância que pos-

sa acessar uma fagulha de criatividade pode levar a experiências inusitadas, disparando uma química ainda não totalmente decifrada no cérebro, mas com um potencial risco e por isso o seu uso deve ser cautelosamente avaliado e nunca estimulado de forma pesada e contínua. Também entendemos que o preconceito com celebridades taxadas como controversas não se sustenta na medida em que nos conhecemos e desvendamos nossos próprios fantasmas.

O rock & roll foi e sempre será uma odisseia arrebatadora, com o poder de oferecer magia para alguns e, lamentavelmente, rancor para outros, mas o objetivo do rock nunca foi assustar os pais ou desafiar as autoridades. Para muitos, a vibração do rock é um estado orgânico e voluntário e não dependente, necessariamente, do uso de drogas. Vale ainda se perguntar qual o papel da indústria da música na criação de imagens estereotipadas de excessos, que deram origem ao universo controverso de "sexo, drogas e rock & roll". O rock é descrito por muitos como uma música dura e ousada feita com guitarras elétricas, bateria e baixo, mas essa é uma ideia que pode se mostrar equivocada se pensarmos que existem vários estilos convivendo nesse universo musical. Todos concordam que o som tem mudado muito nas últimas décadas, mas uma verdade inquestionável é que a boa música nunca envelhece. O rock & roll é arte e a boa arte não fica ultrapassada. Os amantes jovens e grisalhos do rock, apesar das incontáveis divergências, sempre vão ter a alegria de relembrar e investigar as novas nas rochas que nunca param de rolar.

ROCK E PSICODELIA

Veet Vivarta

*Turn off your mind, relax and float
downstream*

It is not dying, it is not dying

*Lay down all thoughts, surrender to the
void*

It is shining, it is shining

That you may see the meaning of within

It is being, it is being

*(Tomorrow Never Knows, The Beatles,
1966)*



Fósforo, arte de Sondag

Pouca gente sabe disso, mas um dos papéis mais decisivos para a definição dos destinos do rock & roll nos anos 1960 foi desempenhado por um sujeito chamado Albert Hoffman — que não era um músico, não havia nascido nos Estados Unidos ou no Reino Unido e tampouco podia ser chamado de jovem. Químico empregado na farmacêutica Sandoz, o suíço Hoffman veio ao mundo no longínquo 1906, garantindo seu lugar na história ao sintetizar, em 1938, a dietilamida do ácido lisérgico.

Na verdade, ele só tem a honra de integrar a comissão de frente deste capítulo por haver ido muito além da descoberta do LSD-25. Após uma ingestão não intencional da substância, em 1943, Hoffman fica impressionado com seu poder psicoativo e acaba tornando-se um dedicado pesquisador de drogas psicodélicas, tendo publicado mais de cem *papers* sobre o tema. Passa também a defender o uso do ácido para fins terapêuticos, a ponto de classificá-lo como um “remédio para a alma”, em entrevista concedida perto de completar um século de vida.

Ao longo de sua trajetória, Hoffman contribuiu fortemente para que a Sandoz apostasse no potencial curativo do LSD-25, vindo a apoiar estudos clínicos conduzidos por psicólogos e psiquiatras em diversos países. O desejo de obter lucro com sua descoberta também levou a empresa a buscar inseri-la no arsenal de psicotrópicos devidamente regulamentados pelas autoridades estadunidenses. Para isso, necessitava que profissionais do campo da saúde mental se dispusessem a realizar, com a devida aprovação governamental, pesquisas com a substância — função que personagens

como Timothy Leary, Richard Alpert e Ralph Metzner, professores então vinculados à Universidade de Harvard, assumiram com convicção, ao terem observado resultados positivos em si próprios e em seus clientes. Em pouco tempo, os três ocupariam posição de liderança no que se refere à cultura do ácido, a essa altura reconhecido como um agente psicodélico extremamente potente.

A interface com o universo do rock pede também saber que a palavra “psicodélico” nasce em 1956, quando Humphrey Osmond, psiquiatra britânico, a utiliza em correspondência com o escritor Aldous Huxley, dedicado estudioso do tema e autor do clássico *As portas da percepção*. Cunhado a partir da fusão de dois vocábulos gregos, significando “manifestação da mente”, o termo passa a identificar um conjunto de drogas que, primordialmente, atua sobre os receptores de serotonina responsáveis por modular o funcionamento de circuitos neurais relacionados às atividades cognitivas e à percepção sensorial.

Alterações de ordem psicológica, visual e auditiva são típicas da experiência psicodélica, mas sua característica decisiva reside na capacidade de ampliar drasticamente a compreensão que o indivíduo tem sobre si mesmo e sobre a realidade que o cerca, levando a estados de dissolução do ego e acesso a níveis não comuns de consciência. É aí também que se dá a convergência das viagens quimicamente induzidas com os caminhos de busca espiritual e de transcendência mística. Em síntese, essas podem ser vivências profundamente transformadoras, com reflexos de longo prazo sobre a vida dos usuários.

Culturas tradicionais desde sempre buscaram na natureza meios para expandir a mente, como testemunham o cacto do

peiole, os cogumelos mágicos e os cipós e folhas utilizados no preparo da *ayahuasca*. Mas o que irá impulsionar a onda do psicodelismo, com sua enorme repercussão sobre a sociedade ocidental, é a possibilidade de produção e distribuição em larga escala desse tipo de substância. Em suma, quando seus princípios ativos passam a ser sintetizados em laboratório, têm-se como resultado a democratização do acesso à experiência psicodélica.

Esse milagre da multiplicação do vinho lisérgico certamente foi fator preponderante no reconhecimento público conferido ao pioneiro Albert Hoffman. Sua incrível longevidade permitiu, por exemplo, que em 2007 o jornal inglês *The Daily Telegraph* lhe assegurasse — ao lado de Tim Berners-Lee, o criador da internet — o primeiro lugar em uma lista reunindo os cem maiores gênios vivos. Coisa de *rockstar*.

Para nosso texto, entretanto, o que interessa realmente saber é que o consumo do LSD-25 se impõe, em meados dos anos 60, como principal elemento catalisador do potencial de inovação e ruptura demonstrado pelos artistas que viriam a moldar o rock psicodélico. Em outras palavras: seria um grave equívoco subestimar o impacto provocado diretamente pelo ácido e correlatos menos famosos sobre o processo criativo de um número considerável de compositores, cantores e instrumentistas que operavam no mercado da música popular estadunidense e britânica naquele período.

Drogas e reinvenção profissional

Analisar a trajetória de ícones do psicodelismo, como Grateful Dead, Jefferson Air-

plane, Jimi Hendrix ou Pink Floyd, pode nos dar pistas importantes sobre a dimensão dessa influência. Bem mais instrutivo, entretanto, é constatar as radicais transformações ocorridas no perfil de artistas na época já consagrados — e, neste contexto, não é possível encontrar melhor exemplo do que o oferecido pelas carreiras dos Beatles e de Bob Dylan.

Como expressões máximas de suas vertentes musicais — renascimento do rock & roll e do folk, respectivamente —, em um lapso de tempo extremamente curto, tanto banda como cantor vivenciaram metamorfose sem precedentes não apenas com relação às suas produções artísticas, mas também quanto à imagem pública.

No caso dos Beatles, cabe lembrar que se o rock & roll não estava morto no início dos anos 60, certamente se encontrava domesticado, em crescente desvitalização. Pouco tempo antes, era como se uma revolução houvesse se instalado no cenário musical dos Estados Unidos. O novo ritmo, cujos genes tinham tudo a ver com a música negra, mobilizava os jovens na mesma proporção que amedrontava grande parte de uma sociedade fortemente racista, machista e puritana, que ainda vivia sob os tacões do macarthismo.

Muito desse choque disruptivo, entretanto, havia se diluído. No topo das paradas de sucesso parece não mais haver lugar para ídolos que ameacem o *status quo* — nem Jerry Lee Lewis, Gene Vincent ou Eddie Cochran, e muito menos Chuck Berry, Little Richards e Bo Diddley, que além de tudo pagam o preço pelo sangue africano em suas veias. Sim, Elvis Presley segue sob os holofotes, porém inclina sua carreira cada vez mais rumo às baladas românticas e ao estrelato hollywoodiano, após trocar a

imagem de rebelde sem causa pela de recruta exemplar, queridinho da América.



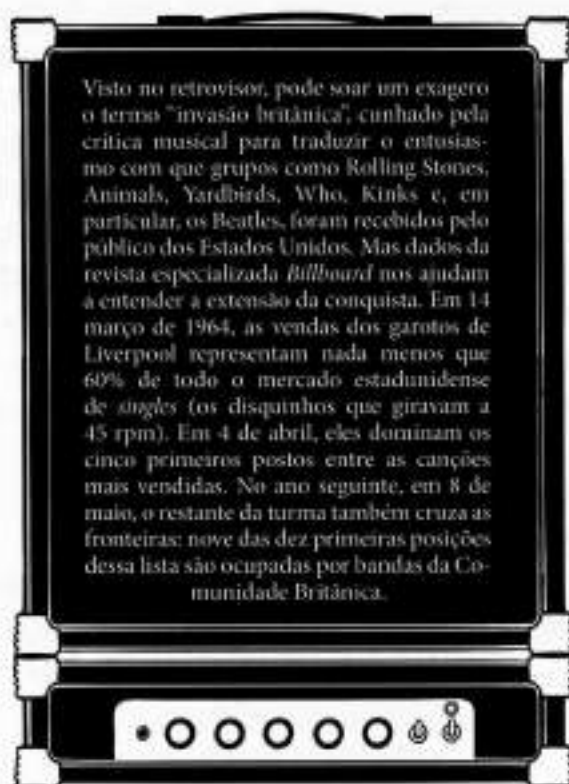
Syd Barrett

Ao público jovem cabe então consumir um repertório no qual o rock & roll surge, quando muito, de forma insípida e rarefeita — nas vozes de gente como Neil Sedaka, Paul Anka, Chubby Checker, Annette Funicello ou Connie Francis, por exemplo. Para alguns autores, o resumo da ópera é que, a essa altura, vive-se a era do “rock emasculado”. A diluição é tanta que, ao ouvir as rádios nesse tempo, soa impensável imaginar um astro da dimensão de Frank Sinatra se prestando a escrever, para a revista *Western World* (1957), um artigo em que nada mais faz do que deblaterar contra os perigos do novo ritmo: “Minha única tristeza profunda é a insistência implacável das gravadoras e da indústria cinematográfica em promover a forma de expressão mais brutal, feia, degenerada e cruel que tenho tido o descontentamento de ouvir — natu-

ralmente me refiro à maior parte do rock & roll". Muito barulho por nada...

Frente a essa monotonia dos primeiros anos da nova década, o grande mérito dos Beatles está em novamente trazer energia e paixão para o universo do rock. Mas é igualmente importante lembrar que, ao decolarem para o estrelato, seu único vetor de incômodo para os guardiões da moral e dos bons costumes são os cabelos um pouco mais compridos do que os predominantes na época — nem sombra, por exemplo, do rebolado libidinoso de Elvis, que ao som de *Hound dog*, *Rip it up* ou *Blue suede shoes* tanto ameaçara famílias virtuosas dos dois lados do Atlântico. Ao reunir alguns sucessos do mercado estadunidense a composições próprias, o repertório do grupo tem uma qualidade acima da média, mas certamente não pode ser considerado ousado ou vanguardista. As letras das canções nada mais fazem do que refletir sonhos, alegrias e angústias da vida amorosa adolescente. E no visual, imperam terninhos e gravatas — modelo, vale ressaltar, adotado por todos os demais grupos com os quais disputavam espaço nas paradas de sucesso.

Mesmo quando passa à condição de fenômeno cultural, vendendo uma quantidade absurda de discos e lotando *show* após *show*, a banda não arrisca mexer na tática de jogo. Já estamos em 1965 quando finalmente novos ventos passam a soprar, elevando a taxa de criatividade do quarteto. A decolagem que se sucede é acelerada, impressionante. Alguns ensaios de bom calibre integram a trilha sonora do filme *Help!*, lançada em agosto, mas não permitem prever o que as agulhas viriam encontrar, cinco meses depois, nos sulcos do álbum "Rubber soul" — e muito menos nos de "Revolver", que veio a público em agosto do ano seguinte.



Visto no retrovisor, pode soar um exagero o termo "invasão britânica", cunhado pela crítica musical para traduzir o entusiasmo com que grupos como Rolling Stones, Animals, Yardbirds, Who, Kinks e, em particular, os Beatles, foram recebidos pelo público dos Estados Unidos. Mas dados da revista especializada *Billboard* nos ajudam a entender a extensão da conquista. Em 14 março de 1964, as vendas dos garotos de Liverpool representam nada menos que 60% de todo o mercado estadunidense de *singles* (os disquinhos que giravam a 45 rpm). Em 4 de abril, eles dominam os cinco primeiros postos entre as canções mais vendidas. No ano seguinte, em 8 de maio, o restante da turma também cruza as fronteiras: nove das dez primeiras posições dessa lista são ocupadas por bandas da Comunidade Britânica.

Crava a história que Dylan não é figura secundária nesse contexto: à distância, sua obra sinaliza a John Lennon e Paul McCartney que conteúdo de maior densidade também pode ter na música popular um canal de expressão; em seu primeiro encontro ao vivo e a cores, em Nova York, em agosto de 1964, é ele quem facilita aos Beatles conhecerem os poderes psicoativos da maconha.

Hora de decolar

Os portais da percepção irão se escancarar pra valer, entretanto, quando o LSD adentra na vida do grupo... Da primeira vez, sem nem mesmo ter sido anunciado — Lennon e George Harrison simplesmente têm seus cafés batizados com ácido ao jantarem na casa de um amigo, em meados de 1965. Não muito depois, na Califórnia, decidem por conta própria fazer nova investida, já

com a participação de Ringo Starr. E apesar da resistência inicial de McCartney em pegar carona na jornada lisérgica, em 1967 ele não apenas viria a reconhecer publicamente a influência positiva da droga em sua vida, como defenderia seu uso. Na prática, a demora de um dos Beatles em embarcar no ônibus mágico não ofereceu obstáculos à crescente expressão do psicodelismo nas obras que registram no período que se estende de "Rubber soul" até "Yellow submarine" (cujas canções haviam sido gravadas antes do chamado "White album", embora só chegassem a público meses depois de seu lançamento).

As impressões de Harrison a respeito de sua viagem de estreia são marcantes: "Foi uma experiência tão gigantesca que se tornava inexplicável. Era algo que tinha que ser experienciado, porque você poderia passar o resto de sua vida tentando explicar o que ela te fez sentir e pensar". Como visto, seu testemunho se alinha com precisão aos efeitos transcendentais que os estudiosos das drogas lisérgicas costumam apontar.

A seu modo, Ringo corrobora o depoimento de Harrison ao afirmar que os Beatles passavam por um movimento de expansão em todas as áreas de sua existência quando acessam o estúdio para produzir "Rubber soul", estando abertos a assumir atitudes diferentes das que haviam norteados seus destinos até então. Enquanto a música se renova, o mesmo acontece com seus cabelos, sua indumentária e, em especial, sua postura diante da opinião pública — antes contidos, passam a expor suas ideias sobre uma ampla gama de questões, inclusive as de cunho político e social.

Do ponto de vista artístico, uma das peças que se move no tabuleiro é a prioridade até então conferida às apresentações

ao vivo. Na condição de músicos aclamados, não faz mais sentido dedicar tanta energia a turnês exaustivas, em que as canções ocupam papel secundário: o volume dos gritos com que os fãs manifestam sua admiração, do início ao fim dos espetáculos, torna impossível distinguir as nuances de qualquer obra.

O novo trabalho, portanto, é o primeiro em que os Beatles entram no estúdio sem se sentirem obrigados a, em seguida, reproduzir no palco o que estão gravando. Também podem se concentrar na produção de um álbum, sem dividir a agenda com *shows*, filmes e atividades de divulgação associadas. Não por acaso, Lennon consideraria "Rubber soul" o ponto de inflexão da carreira dos Beatles, quando assumem total controle do processo de criação.

Reflexos dessa liberdade se espalham pelo *Longplay*. Cítara, harmônio e instrumentos percussivos, também estranhos ao universo do rock & roll, podem ser ouvidos em certas faixas, enquanto as letras ganham em sofisticação estilística e maior leque temático. Além disso, dão início à utilização dos recursos oferecidos pelo estúdio de gravação como elemento criativo — abordagem que logo seria adotada por diversos outros artistas, tornando-se um dos alicerces do rock psicodélico.

É ao longo de "Revolver", no entanto, que o exercício exploratório de "Rubber soul" irá demonstrar plenamente sua potência. Os acenos à música indiana são então explícitos (*Love you to*), enquanto as letras espelham a diversidade de interesses que vem mobilizando os quatro Beatles, passeando por tópicos pouco comuns no repertório de artistas do território pop, a exemplo da velhice e da solidão (*Eleanor Rigby*), dos impostos cobrados pelo governo britânico

(*Taxman*), da experiência de morte (*She said, she said*) e da transcendência espiritual (*Tomorrow never knows*).

As duas últimas canções estão entre as que mais claramente traduzem o clima lísergico que permeia o álbum. No caso de *She said, she said*, os versos remetem à segunda viagem de ácido de Lennon, que além dos momentos luminosos, foi assombrada por temas relacionados à morte, trazidos por George Harrison e Peter Fonda (consagrado, anos depois, como produtor e ator do *road movie* contracultural *Easy rider*).

Já *Tomorrow never knows*, uma busca de resposta para a angústia gerada pela percepção da finitude humana, impõe-se de dois modos. Musicalmente, mergulha fundo nas águas da tradição indiana, ao mesmo tempo em que reverbera a urgência dos Beatles em aventurar-se por novas paisagens sonoras, elevando o estúdio de gravação ao *status* de instrumento musical — relatos descrevem um Lennon tão motivado a imprimir qualidades inusitadas a seu vocal que propõe cantar pendurado do teto, enquanto gira (a tecnologia terminaria encontrando solução menos arriscada para alcançar-se o efeito buscado).

Por sua vez, a letra extrai inspiração do livro *The psychedelic experience: a manual based on the tibetan book of the dead*, que Timothy Leary, Ralph Metzner e Richard Alpert, logo após encerrada sua vinculação com a Universidade de Harvard, elaboraram como guia para quem desejasse alcançar estados superiores de consciência por meio do uso do LSD. Na visão de George Harrison, quando os versos sugerem ao ouvinte abandonar todos os pensamentos, entregando-se ao vazio, o vínculo com as práticas de meditação se torna nítido: "Portanto, a canção é realmente sobre

transcender e sobre a qualidade do transcendente".

Mas se em "Revolver" invocam as forças da inovação e são por elas abençoados, é em maio do ano seguinte, com "Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band", que os Beatles irão mostrar ao mundo haver adquirido total maestria no emprego das novas ferramentas. A paleta sonora segue se expandindo, as experimentações no estúdio se manifestam em praticamente todas as faixas e o grupo agora entende as canções como veículos para dialogar com uma sociedade em acelerado processo de transformação — tanto assim que inaugura a tendência de se disponibilizarem integralmente as letras das músicas na contracapa

Nos anos seguintes, vinculada ou não ao consumo de drogas, a ideia de que as tradições orientais oferecem ferramentas eficientes para a jornada espiritual e a autorrealização se fortalece no âmbito do movimento hippie e da contracultura. Não cabe desconsiderar, nesse contexto, a contribuição dos artistas que surfam na onda do rock psicodélico, muitos dos quais não somente se aproximam de mestres ou gurus, como fazem questão de tornar pública essa relação, como os próprios Beatles e Donovan (Maharishi Mahesh Yogi) ou Pete Townshend (Meher Baba). A maré roqueira segue favorável aos líderes espirituais indianos por um bom tempo e a ponto de, em 1969, Swami Satchidananda ter sido convidado a fazer o discurso de abertura do festival de Woodstock.



Alusões ao uso do ácido e de outras drogas surgem repetidamente nos versos, o que leva a poderosa British Broadcasting Corporation (BBC), no Reino Unido, a banir três faixas do álbum da programação de

suas rádios — entre as quais a obra-prima *A day in the life*. Por sua vez, a premiada capa do LP consegue driblar as patrulhas da época, exibindo uma quantidade expressiva de folhas de maconha logo acima do nome The Beatles.

Revolucionário na forma e no conteúdo, o LP é entusiasticamente recebido pela crítica especializada, que não poupa palavras para ressaltar a genialidade do quarteto. A reação se estende na linha do tempo: bom exemplo temos no texto publicado em *The Oxford encyclopedia of british literature*, em 2006, que identifica o trabalho como “simplesmente, o mais importante e influente álbum de rock and roll já gravado”.



Bob Dylan, walking by...

Os donos da bola, no mercado da música, também se rendem ao “Sgt. Pepper’s”, que se torna a primeira obra de rock a receber o prêmio de “álbum do ano” na cerimônia do Grammy, em 1968. Quanto ao

público em geral, faz do disco um sucesso de proporções inéditas até para o próprio quarteto: o LP ocupa por 27 semanas o topo das paradas no Reino Unido e, por quinze semanas, nos Estados Unidos.

O itinerário solar de “Sgt. Pepper’s” coroa a metamorfose dos Beatles. Em menos de dois anos, a banda talentosa, porém operando segundo cânones relativamente convencionais, irá assumir papel preponderante na perseguição a enfoques incomuns, de grande densidade criativa, forçando o redimensionamento do que até então o termo rock & roll costumava traduzir. As drogas e, em particular, o LSD-25, são elementos indissociáveis dessa fascinante dinâmica de evolução/reinvenção experienciada pelo quarteto.

Dúvidas sobre o impacto que as obras de seu período lisérgico tiveram sobre os destinos da música popular são facilmente elucidadas por buscas às listas dos álbuns mais importantes da história do rock, compiladas por críticos e publicações especializadas. A banda é onipresente nesses *rankings*, mas as posições de maior destaque com frequência são ocupadas pela trilogia de tons psicodélicos, geralmente com “Sgt. Pepper’s lonely hearts club band” puxando a fila, seguido não muito de longe por “Revolver” e, mais adiante, “Rubber soul”.

Do folk ao rock: a alquimia do bardo

Na mesma época, e a seu próprio modo, a trajetória de Bob Dylan também passa por intenso processo de transição, que guarda alguns interessantes pontos de convergência com o roteiro vivido pelos Beatles. Um

deles é que as substâncias psicoativas, ácido incluído, igualmente surgem como variáveis determinantes do jogo. Outro é que a música concebida nesse período de celebração química irá instigar mutações vitais na geografia do rock & roll, reverberando na obra dos mais diversos artistas e provocando impactos tão abrangentes como os alcançados pelas produções do quarteto.

Já entre as diferenças que merecem registro, duas se sobressaem. A primeira delas: diferentemente do que acontece com os Beatles, não faz muito sentido tentar colar aos trabalhos de Dylan o rótulo de "psicodélico". A segunda é que as linhas de partida de suas carreiras se situam em campos quase que opostos: enquanto os ingleses nascem operando em uma conjuntura eminentemente comercial, o cantor-compositor precisa afirmar-se em um ambiente no qual se valoriza, antes de tudo, a qualidade artística das canções. O fato de que, tempos depois, aconteceria uma confluência entre esses dois percursos é o que nos interessa conhecer de perto, pois tem tudo a ver com a gênese do rock lisérgico.

Em síntese, se para os Beatles exigiu esforço conseguir um dia serem vistos como artistas "sérios", na rota percorrida por Dylan, isso nunca foi uma questão. Colocar sua reputação em risco, passando a trafegar na escorregadia pista da música pop, aí sim reside o desafio. Por sua vez, não são poucas as recompensas a serem colhidas em termos de quantidade de público e faturamento, conforme os invasores britânicos, com os próprios Beatles à frente, insistem em evidenciar — não é reduzido o peso desse coeficiente comercial, portanto, no curso de aproximação que o cantor-compositor adotará com relação ao rock & roll.

Bardo com visíveis inclinações à esquerda, Dylan iria ganhar visibilidade, acompanhado de seu violão e gaita de boca, ao fazer uso reverente da tradição do blues e da música folclórica como veículos para letras questionadoras do contexto político-social estadunidense. Alinhado ao movimento pelos direitos civis, por suas contribuições à causa, recebe — no final de 1963 — o prestigioso prêmio Tom Paine, conferido pelo Comitê de Emergência das Liberdades Cívicas. Semanas depois, lança seu terceiro LP, "The times they are a-changin'", contendo repertório centrado em temas como a pobreza, o racismo e a urgente necessidade de mudanças na agenda de prioridades do país — além da unanimidade dos críticos, também galga ao posto número vinte na lista de álbuns mais vendidos, algo pouco comum para obras de artistas folk. Seria então de esperar que Dylan seguisse investindo nesse percurso tão promissor.

Ao longo de 1964, contudo, o foco de suas canções vai migrando das questões sociais para o campo dos relacionamentos amorosos ou assumindo uma perspectiva surreal. Quando no mês de agosto essa nova abordagem é apresentada ao público, por meio de "Another side of Bob Dylan", seu quarto trabalho, não faltam reações negativas da comunidade folk — fato que se refletiria também nos resultados comerciais, quando o LP não ultrapassa a 43ª posição das paradas.

Esse aparente revés não impede que Dylan dobre a aposta. Em março de 1965, chega às lojas "Bringing it all back home", no qual definitivamente cruza seu Rubicão. Se o segundo lado do LP ainda se mantém fiel às origens acústicas, as sete faixas da face A fazem uso, sem timidez, do instrumental elétrico do rock & roll, ajudando a

catapultar o álbum para o sexto lugar entre os mais vendidos.

A intenção de ser visto/ouvido como um artista do pop se manifesta também no lançamento da música de abertura do álbum, a vertiginosa *Subterranean home-sick blues*, em formato de single, tornando-se a primeira de Dylan a aparecer na lista das cem canções mais vendidas da revista *Billboard* — em uma modesta, mas significativa, 39.^a posição. A faixa também irá merecer outra atenção especial: a gravação do que hoje se considera um dos primeiros videoclipes já realizados. O trabalho não chega a ser veiculado na televisão, tendo sido usado no segmento inicial de *Don't look back*, documentário sobre Dylan dirigido por D. A. Pennebaker e lançado em 1967 (vale notar a presença de Allen Ginsberg em algumas cenas do protoclípe, o que ajuda a compreender a importância do poeta *beat* nesse período da carreira do cantor-compositor).

Nos meses seguintes, a guinada roqueira de Bob Dylan se consolida. Em julho de 1965, participa uma vez mais do renomado festival de música folk de Newport — entretanto, decide que a última de suas duas apresentações contará com o apoio de instrumental elétrico, a cargo de músicos da Paul Butterfield Blues Band (entre os quais, o guitarrista Mike Bloomfield). A furiosa reação de parte dos espectadores a essa inovação entra para a história. Segundo genial sacada de autor desconhecido, que por sua acuidade segue viva na internet, naquela noite Dylan eletrizou metade de seu público — ao mesmo tempo em que eletrocutava a metade restante.

O *show* de Newport também oferece a Dylan uma prévia do que iria enfrentar no ano seguinte, ao excursionar pela Eu-

ropa acompanhado por The Hawks — grupo que, não muito adiante, já com o nome de The Band, passaria a contar com brilho próprio. Noite após noite, tendo completado uma aplaudida sessão solo, repleta de pérolas de seu repertório folk, Dylan chama os músicos para a parte elétrica do espetáculo, desengatilhando uma das experiências mais poderosas de confronto entre artista e sua plateia de que se tem notícia.

Fartamente documentadas por Pennebaker para um abortado segundo documentário — somente em *No direction home* (2005) algumas cenas finalmente ganhariam o mundo, graças a Martin Scorsese —, essas catarses públicas demonstram, de forma inequívoca, como se sentia traída a parcela da audiência que idolatrava o cantor de músicas de protesto. Ao mesmo tempo, atestam o quão decidido estava Dylan em deixar para trás não apenas essa fase de sua carreira musical, mas também a imagem de porta-voz da juventude politicamente engajada.

A transmutação do artista igualmente se revela, de modo nítido, em sua relação com a imprensa. Nessa época, as entrevistas coletivas passam a ser ocupadas por estratégias de desqualificação direta e, não raro, agressiva das perguntas formuladas — ou então por exercícios do mais puro *nonsense*. Mesmo para os jornalistas com os quais preserva alguma proximidade, permitindo registrar conversas exclusivas, a tarefa de transmitir ao público o que verdadeiramente pensa Dylan se mostra um desafio quase intransponível, diante do volume de ideias desconexas que verbaliza, algumas de vago teor filosófico, outras intencionalmente absurdas.

Em um curto período de tempo, portanto, muito pouco resta da persona originalmente projetada pelo cantor-com-

positor. Não cabe atribuir à maconha, porém, impacto primordial nas mudanças ocorridas, já que fazia parte do cotidiano de Dylan desde seus primeiros passos no circuito de música folk. A viagem europeia de 1966, por sua vez, com certa frequência é lembrada como a "turnê da anfetamina" — embora não falem fontes a questionar a predominância dessa droga em particular ante a variedade de opções contidas no cardápio dos músicos e seus acompanhantes.

Em algum momento entre essas duas balizas temporais, os agentes lisérgicos entram em cena. Tudo leva a crer que, no início de 1964, o cantor-compositor conhece o ácido — data que coincide com a composição das canções que viriam a integrar "Another Side of Bob Dylan", seu primeiro passo em direção a novas referências sonoras. É nesse período, também, que Dylan se aproxima de Allen Ginsberg, um dos nomes de proa da geração *beat* e incansável militante de causas nada simpáticas ao sistema — a amizade que se estabelece entre eles é duradoura e profícua.

Vale saber que, a essa altura, Ginsberg já era conhecido por propiciar a Timothy Leary uma porta de entrada à comunidade artística. Sua disposição em promover as maravilhas do LSD permite — desde o princípio da década — que muitos expoentes do campo literário, da música popular e das artes plásticas se iniciem na experiência lisérgica. Apesar de não ser proibida, na época a substância contava com produção muito restrita. Cabe então ao psicólogo fornecê-la aos interessados, já que está autorizado a realizar experimentos clínicos e seus estoques são regularmente reabastecidos pela farmacêutica Sandoz, em cujos laboratórios o ácido havia sido sintetizado por Albert Hoffman.

A poesia dá o recado

Quanto a Dylan, embora passe longe do comedimento no que se refere ao consumo, parece ser bem mais retraído que os Beatles, por exemplo, quando se trata de discutir publicamente o uso de drogas. Nos depoimentos de gente com quem convivia, portanto, é onde hoje se pode encontrar eventuais indicativos do grau de relevância que determinadas substâncias tiveram em sua vida pessoal e profissional.

No âmbito de sua produção artística, a conversão ao rock & roll também deixa pistas lisérgicas — mas não na música, que apesar de executada com competência e doses formidáveis de energia, está longe de destacar-se por inovações em termos estilísticos ou instrumentais. O que termina definindo o jogo para Dylan é a poesia, que em algumas canções pode ser direta e crua, e em outras se enriquece de metáforas inspiradas em fontes como a já mencionada geração *beat*, mas também os simbolistas franceses, a tradição do blues e passagens bíblicas para desenhar painéis carregados de imagens insólitas, prontas para hipnotizar o ouvinte.

Ao deixar para trás o continente folk, embalado pelos ventos psicoativos, Dylan não apenas está reprogramando sua própria carreira, mas também impulsiona o rock a um outro patamar criativo. E se o lançamento de "Bringing it all back home" representa o divisor de águas, a chegada às lojas de "Highway 61 revisited" — precedida do single com "Like a Rolling Stone" — vira o jogo de uma vez por todas. Nas semanas seguintes aos *shows* de Newport, a canção escala o segundo posto na lista das mais vendidas nos EUA, consolidando a transmutação do cantor e compositor em celebridade pop.

A faixa difere de tudo que costuma habitar essas regiões elevadas das paradas de sucesso, a começar por seus mais de seis minutos de extensão. Além disso, em vez das onipresentes imagens românticas, o que ocupa a narrativa de Dylan nesse intervalo de tempo é a manifestação sem disfarces de seu ressentimento para com um presumível relacionamento amoroso recém-desfeito. O que mais agrega ao conjunto da obra, contudo, é encontrar essa intensidade emocional expressa em versos de excepcional qualidade poética e embalados por uma sonoridade tipicamente roqueira.



Relata um executivo da Columbia Records que a gravadora, temendo a rejeição dos ouvintes, inicialmente se recusa a lançar a faixa no formato de single — depois, considera levá-la ao público dividida em duas partes, cada uma delas em um dos lados do disco. Nesse interím, uma versão em acetato do original é vazada para uma boate em Nova York, onde se torna uma das canções favoritas dos frequentadores. Em poucos dias, a demanda sobre as rádios é tão grande que faz a gravadora abrir mão da ideia de uma versão amputada, concentrando foco no registro integral aprovado por Dylan.

Segundo o crítico Mikal Gilmore, nessa época, Dylan redesenha as regras que organizavam o jogo no território do rock & roll, ao revelar “que uma canção pop poderia ser sobre qualquer assunto que um autor fosse inteligente ou ousado

o suficiente para abordar”. São também essas características de “Like a Rolling Stone” que Bruce Springsteen irá destacar ao admitir o colega no Rock & Roll Hall of Fame, em 1988: “Da mesma forma que Elvis libertou o corpo, Dylan libertou a mente, e nos mostrou que o fato da música mexer com o corpo não significa que ela seja contra o intelecto”. Ao operar nessa frequência, segue o discurso, a entrada de Dylan em campo muda a face do rock & roll para todo o sempre.

Apesar de hiperbólica, hoje em dia tal perspectiva encontra suporte no mundo da internet. A plataforma Acclaimed Music, que agrega informações extraídas das análises realizadas por críticos das mais diversas publicações e sites, destaca *Like a Rolling Stone* como a canção mais bem avaliada, entre as 10 mil que integram sua base de dados. Mas o que a fala de Springsteen também revela é o entusiasmo com a constatação de que os estadunidenses haviam finalmente conseguido encontrar sua resposta à “invasão britânica” — não mais tentando emular o que era gerado do outro lado do Atlântico, mas sim, dando forma a algo com valor artístico próprio.

Os Beatles, por sinal, nunca tiveram dificuldade em reconhecer tal singularidade. Ao ouvir *Like a Rolling Stone* pela primeira vez, aponta Paul McCartney, a sensação era de que Dylan estava mostrando ser possível avançar um pouco mais adiante — o comentário não se referia ao aspecto comercial, sabemos, já que o único obstáculo a impedir aquele single pouco convencional de brilhar no topo das paradas dos EUA levava o nome de “Help!”. O que o Beatle assume é a existência de uma palpável distância em termos criativos — e a disposição com que o

grupo decide vencê-la faz toda a diferença, conforme atesta meses depois a chegada de *Nowhere man* ao terceiro posto entre as canções mais vendidas.

Também com relação aos álbuns, o contraste é flagrante durante esse período. Entre agosto e setembro de 1965, o quarteto domina a lista da Billboard enquanto ainda transita dentro das fronteiras tradicionais do rock & roll, com a trilha sonora do filme *Help!*. Por sua vez, Dylan alcança o terceiro posto com "Highway 61 revisited", obra que espelha seu compromisso em explorar com profundidade os espaços abertos pela entrada no universo elétrico. Para além de *Like a Rolling Stone*, gemas como a faixa título, *Ballad of a thin man* ou *Just like Tom Thumb's blues* impulsionam o compositor para um patamar sem concorrentes. Há exuberância em sua música, apoiada por um time de instrumentistas de primeira linha, mas, de novo, são as tonalidades surreais da poesia que não encontram similar.

Desolation row, clássico de mais de onze minutos que encerra o álbum, é um dos melhores exemplos do caleidoscópio de referências que marca essa fase da carreira do cantor-compositor — sua narrativa recebe a visita de figuras tão díspares como Einstein, Romeu, Cinderela, Abel e Caim, Bette Davis, o Corcunda de Notre Dame e Ezra Pound. Por obra do acaso, é também a única faixa acústica de "Highway 61 revisited", após inúmeras tentativas frustradas de se alcançar um bom resultado com a participação da banda elétrica.

A efetiva réplica dos Beatles aos desafios artísticos no campo do rock & roll colocados pelos álbuns que Dylan produz ao longo de 1965 — "Bringing it all back home" e "Highway 61 revi-

sited" — só viria a ocorrer no final do ano, com a chegada de "Rubber soul" às lojas. Estaremos em meados de 1966, portanto, quando finalmente o público conhece trabalhos de idêntico potencial criativo, lançados em datas próximas pela banda e pelo cantor — de um lado, "Revolver"; de outro, aquele é considerado um dos primeiros álbuns-duplos da história do rock, "Blonde on blonde".

A quantidade de espaço disponível em vinil e o pico produtivo vivenciado por Dylan operam a favor do LP, que viria a ser considerado sua maior realização. Disposto a arriscar, ele não escolhe uma de suas obras-primas para abrir os trabalhos — *Rainy day women 12 & 35*, que subirá ao segundo lugar nas paradas em formato de single, é apenas uma bem-humorada exortação a que todo mundo fique doidão. Mas o repertório que se segue inclui clássicos da dimensão de *Stuck inside of mobile with the Memphis blues again*, *Just like a woman* e *Sad eyed lady of the lowlands* — além, é claro, de *Visions of Johanna*, que o poeta inglês Andrew Motion classificará como a melhor letra de música jamais escrita.

"Blonde on blonde" irá constituir, ao lado de "Bringing it all back home" e "Highway 61 revisited", uma trilogia tão decisiva para os destinos do rock quanto aquela formada por "Rubber soul", "Revolver" e "Sgt. Pepper". E nunca é demais lembrar que esta primeira investida elétrica do cantor-compositor abrange somente um ano e meio de uma carreira que se estende por mais de seis décadas — o que não impede que ainda hoje seja reconhecida como sua fase mais inventiva e influente.

Álbuns como obras de artes

Há outro dado marcante nessas seis obras, contudo. Trata-se do fato de que, em cada uma delas, o todo é maior que a soma de suas partes. Ao reunirem tantas faixas brilhantes no processo de criação de um produto que, essencialmente, pertence à cultura pop, Dylan e os Beatles se destacam como agentes de ponta na legitimação dos LPs como plataformas preferenciais para a manifestação da inventividade de bandas e cantores. Isso não irá significar o desaparecimento do mercado de singles, porém explicitará as limitações do formato diante do impulso dos artistas em explorarem seus talentos sem reservas. Segundo o produtor George Martin, a gravação de "Rubber soul" constitui momento crucial: "Pela primeira vez começamos a pensar nos álbuns como arte em si mesma, como entidades completas".

Para muitos autores, é precisamente nesse período que o rock & roll transforma-se em rock: ou seja, passa a almejar ser considerada música "séria" e não somente um produto para consumo imediato e descartável. Nas palavras do crítico Robert Christgau — para quem os Beatles merecem crédito especial no desenrolar dos fatos —, dali em diante o rock & roll torna-se consciente de si mesmo como forma de arte. O nascimento da psicodelia, em síntese, está intrinsecamente ligado ao entendimento do músico do rock como artista *per se*, com direito à plena liberdade criativa e ao controle de sua obra.

Focado na geração de sucessos em rápida sequência, até meados da década de 1960 o mercado pop opera segundo a lógica de que os LPs são produtos de segunda categoria, reunindo canções com menor ca-



Em artigo assinado em 1971 para revista *Rolling Stone*, Pete Townshend deixa claro que no início da carreira nem mesmo passava pela cabeça dos músicos do Who gravar um álbum que fosse uma expressão de seus sentimentos: tudo girava em torno das canções de sucesso. Apesar de reconhecer a qualidade de muitas delas, o compositor e guitarrista compara a pressão então reinante no estúdio com a autonomia conquistada tempos depois para a produção de obras de maior fôlego, como a ópera-rock *Tommy*.

cife comercial a outras que, eventualmente, haviam escalado as paradas (ou ao menos tentado). As regras do jogo, por sinal, permitem às gravadoras interferir como bem entendem nos trabalhos dos grupos da "invasão britânica", com a ideia de melhor adequá-los ao gosto do consumidor estadunidense. O sistema não perdoa sequer os LPs dos astros do momento, a exemplo dos próprios Beatles, Rolling Stones, Kinks e Who. Nem "Revolver", peça-chave de nossa história, escapa à sina, ainda ganhando duas versões diferentes — uma no Reino Unido, outra nos EUA. Já estamos, portanto, em "Sgt. Pepper's" — oitavo álbum da carreira — quando o quarteto assume as rédeas do processo.

A tardia descoberta do LP como obra de arte — a música clássica e o jazz usufruem do tempo estendido de gravação desde sua entrada no mercado, em 1948 — não impede que o rock se beneficie integralmente do formato. Em um ou dois anos as canções abandonam o molde dos três minutos, surgem em cena suítes de longa duração (algumas ocupando uma face completa do vinil), os discos duplos deixam de ser vistos como algo exótico e, para o bem

e para o mal, a ideia de criar um álbum conceitual começa a atrair vários artistas.

Nessa mesma levada, os músicos passam a sair da sombra: enquanto no rock & roll a dominância dos cantores é inconteste, no palco do rock se expande enormemente o espaço dado aos solos instrumentais. Na verdade, embora para muitas bandas que formam o núcleo duro do psicodelismo — Jimi Hendrix Experience, Cream, Pink Floyd ou Grateful Dead, por exemplo — o vocal siga como elemento relevante de suas gravações, quando se apresentam ao vivo a centralidade se desloca para os instrumentos. Os guitarristas, em particular, são alçados à condição de ídolos nesse cenário em que o virtuosismo agora vale ouro. As confluências com o que tradicionalmente ocorre no contexto jazzístico são evidentes.

Entre muitos desses músicos, parte dos quais chegou a contar com formação para além das fronteiras do rock & roll, o prestígio do jazz é elevado. Nomes como John Coltrane, Charles Mingus ou Thelonius

Monk, por exemplo, são citados com regularidade como fonte de inspiração na arte do solo. Agrega à receita o encantamento com a música clássica indiana, cujas longas e complexas peças exigem dos instrumentistas fazer do improvisado seu exercício primordial. Nesse sentido, cabe sublinhar a importância de Ravi Shankar, expoente da cítara na tradição hindustani, que por um desses golpes do destino psicodélico termina garantindo presença nos festivais de Monterey (1967) e Woodstock (1969), em meio aos principais artistas do universo roqueiro.

Quando navega-se por entre o vasto arquivo do psicodelismo, portanto, salta aos ouvidos a constatação de que, nesse período, referenciais sonoros procedentes das mais diversas culturas passam a fazer parte da linguagem do rock. Assimilar influências musicais estranhas aos padrões dominantes torna-se não apenas aceitável, mas também desejável para qualquer artista. Além de representarem maior liberdade criativa, esses acontecimentos sinalizam que, do ponto de vista do mercado, finalmente dilatam-se os parâmetros responsáveis por definir quem tem ou não direito a frequentar as paradas de sucesso.

De novo, os Beatles assumem papel destacado no processo de transição. Ao adicionar ingredientes de diferentes escolas e tradições à sua alquimia sonora, no final de 1965, a mais admirada banda do planeta termina fornecendo um salvo conduto à experimentação. Artefatos como "Rubber soul" e, logo em seguida, "Revolver", se convertem em referências não só para outros cantores e grupos de língua inglesa, vindo a estimular o desejo de romper amarras também em artistas de outros países — nosso tropicalismo está longe de esgotar a lista, mas ilustra muito bem o



A diferença abissal é que enquanto os novos heróis da guitarra lotam seus shows, músicos de jazz com anos de estrada e aclamados pela crítica mal conseguem sobreviver. Não é de estranhar, portanto, que a porta aberta pela improvisação psicodélica vá instigar reviravoltas na carreira de figuras como Miles Davis — não por coincidência, adepto do ácido e admirador de Hendrix —, que com seu monumental *Bitches Brew* passa a acesar um público eminentemente roqueiro, lançando as bases para a eclosão do chamado jazz-rock (ou jazz fusion).

quanto o apreço em desbravar novos territórios impõe-se como característica intrínseca do rock lisérgico e contribui para sua disseminação.

Competindo com o Beatles

O fenômeno se espraia velozmente e, na época do lançamento de "Sgt. Pepper's", não mais depende do quarteto para mostrar seu valor. Listagem publicada pela revista *Rolling Stone* (julho de 2007) permite conhecer de perto o cenário: ao elencar "Os 40 álbuns essenciais de 1967", mais da metade dos escolhidos evidenciam marcado acento psicodélico. Dentre essas obras, várias hoje integram a biblioteca básica do rock que pensa fora da caixa. Para além do próprio "Sgt. Pepper's", esse é caso de "Are you experienced?" (Jimi Hendrix Experience), "Disraeli gears" (Cream), "The Doors" (álbum de estreia), "Younger than yesterday" (The Byrds), "The piper at the gates of dawn" (Pink Floyd), "After bathing at baxter's" (Jefferson Airplane), "Smiley smile" (Beach Boys), "Grateful dead" (álbum de estreia), "Easter everywhere" (13th Floor Elevators), "Forever changes" (Love), "Electric music for the mind and body" (Country Joe and the Fish) e "Between the buttons" (Rolling Stones).

A presença de um álbum dos Stones na lista demonstra que mergulhar nas águas do psicodelismo havia praticamente se convertido em uma obrigação. A alegada rebeldia da banda não é obstáculo para que os cinco membros da formação original se curvem à tendência da vez em várias faixas do citado "Between the buttons", para em seguida produzir algumas ótimas canções que aparecem em singles



("Dandelion", "We love you", "Child of the moon"). A rivalidade com os Beatles, entretanto, irá fazer com que essa investida se encerre de modo nada memorável: ao tentar responder ao desafio colocado por "Sgt. Pepper's", os Stones forçam a mão em "Their satanic majesties request" (dezembro de 1967), ainda hoje considerado um dos trabalhos mais irregulares do período em que de fato faziam diferença na cena roqueira.

Competir com os Beatles, por sinal, é um dos esportes favoritos da época — e nem sempre os resultados artísticos deixam a desejar, muito pelo contrário. Nessa raia, com alguns corpos de vantagem, correm os californianos dos Beach Boys, cujo processo de transformação, igualmente estimulado pelo ácido, revela-se tão ou mais improvável do que o vivi-



The Beatles at Kingston Bridge, Gary Birnie

álbum mais bem avaliado entre os 3 mil que ranqueia com base no rastreamento de avaliações realizadas pelos meios especializados. Declaradamente inspiradas pelas inovações contidas em "Rubber soul", as canções de "Pet sounds", por sua vez, irão influenciar de modo marcante a produção de "Sgt. Pepper's", conforme reconhece Paul McCartney.

Abrindo um parêntesis: aparentemente salutar, a disputa entre Beach Boys e Beatles não tem final feliz. Fazendo uso de diversas substâncias psicoativas, Brian Wilson busca uma vez mais subir o sarrafo ao compor e gravar as faixas que deveriam integrar o mítico "Smile" — sua resposta a "Sgt. Pepper's". Mas o projeto termina engavetado após o músico sofrer uma grave crise, que terá impactos duradouros sobre sua saúde mental. Apesar de seguir atuante e dar forma a obras de indiscutível qualidade, o grupo logo irá descobrir que sua fase áurea, em termos de público e aos olhos dos críticos, havia ficado para trás.

Os reflexos de largo prazo sobre o equilíbrio psicológico de Brian Wilson — e também de Syd Barrett, força motriz da fase inicial do Pink Floyd — se destacam entre as poucas baixas no time do rock que podem ser atribuídas diretamente ao consumo do ácido. Em decorrência das características próprias de sua ação sobre o cérebro, não cabe atribuir à substância responsabilidade por perdas fatais, mesmo que integre o cardápio de vários artistas. Isso explica porque os fins trágicos de Jimi Hendrix, Janis Joplin, Jim Morrison, Brian Jones ou Alan Wilson — figura-chave do Canned Heat e membro menos conhecido do "clube dos 27" — não costumam ser debitados na contabilidade do LSD. Heroína, barbitúricos e/ou álcool

do pelo quarteto britânico. Celebrados como campeões da surf music ao levar sol, praias e garotas ao topo das paradas, a partir de 1965 passam a sofisticar o escopo temático e a diversificar os gêneros musicais de suas canções. Sob a liderança do genial Brian Wilson, que chega a aposentar-se dos palcos para concentrar energia na composição e no trabalho de estúdio, o grupo decola em um dinâmica criativa surpreendente, que será coroada com o lançamento de "Pet sounds", em maio de 1966 — ou seja, praticamente ao mesmo tempo que "Revolver".

Já naquela época recebido de forma favorável pela maior parte da crítica especializada, o disco viria sua reputação triilhar um percurso luminoso com o passar do tempo. Hoje em dia, o *site* Acclaimed Music simplesmente o situa na posição de

geralmente são os vetores decisivos para essas mortes.

Retomando o fio da meada: a esta altura da história, a indústria musical encontra na psicodelia um filão e tanto a ser explorado, seduzindo inúmeros artistas que até então operavam segundo abordagens muito mais convencionais. "The Association" nos oferece um bom exemplo: o pop bem comportado e os terninhos da foto que ilustra a capa de Renaissance (novembro de 1966) irão ceder lugar, já no LP seguinte ("Insight out", junho de 1967), a repertório e instrumental mais ecléticos e a visual que nitidamente procura responder aos novos tempos. Outro caso digno de nota é do cantor Johnny Rivers, consagrado por gravar ao vivo versões animadas de canções das paradas de sucesso, embalando festinhas de fim de semana ao redor do globo — em agosto de 1968, ele alcança o quinto lugar na lista dos álbuns mais vendidos com "Realization", onde expande sua paleta sonora e adota imagem que flerta abertamente com a estética hippie.

A onda lisérgica adquire tal intensidade que, em meio a produtos gerados por fontes mais genuínas, torna-se rotina investir na fabricação de mercadorias de ocasião, com resultados que variam enormemente, tanto em termos artísticos como de receptividade do público. É nessa mesma época que as menções sutis ou diretas ao consumo de ácido, encontradas nas letras de muitas canções, passam a ser explicitadas por alguns grupos e cantores já no próprio título — *Purple haze* (Jimi Hendrix Experience), *Eight miles high* (Byrds), *Sunshine superman* (Donovan) e *Lucy in the sky with diamonds* (Beatles) evidenciam a decisão dos artistas em anunciarem, já de partida, suas afinidades psicodélicas.



Entre as canções que conseguem sobreviver ao teste do tempo está "*Just dropped in (to see what condition my condition was in)*", inesperado sucesso escrito por um compositor da cena country de Nashville (Mickey Newbury) e gravado em 1967 por uma banda com vínculos por demais voláteis com a psicodelia (The First Edition, que poucos anos depois veria seu principal cantor, Kenny Rogers, também decolar no território country). Em 1998, a faixa voltaria a ganhar destaque, ao ser utilizada pelos irmãos Cohen na trilha de *O grande Lebowski*.

O ácido como sacramento

Para muitos cantores e bandas, como deve ter ficado claro, o consumo do LSD-25 não representa um ponto fora da curva, mas sim um hábito integrado a seu modo de vida. Quanto a parte dessa turma, o uso pode ser praticamente diário, envolvendo, inclusive, as apresentações ao vivo. Para outros, está mais relacionado ao processo de criação, estimulando a composição de novas obras ou o trabalho no estúdio de gravação. Mas para além dos personagens a quem dedicamos atenção ao longo das últimas páginas — Beatles, Bob Dylan, Rolling Stones, Beach Boys —, muita gente mais concorre para demonstrar a onipresença da droga na cena musical durante esse período. São figuras da dimensão de Jimi Hendrix, Cream, Byrds, Doors, Pink Floyd, Eric Burdon ou Donovan, por exemplo — e, evidentemente, os rebentos da subcultura

lisérgica de San Francisco, como Grateful Dead, Jefferson Airplane, Big Brother and the Holding Company e Quicksilver Messenger Service.

Não devemos perder de vista, porém, que o crescimento do psicodelismo como vertente do rock também se encontra umbilicalmente ligado à disseminação do ácido entre a população jovem. Essencial para a compreensão desse contexto é ter em mente que, durante muitos anos, a droga não era classificada como ilegal pela legislação dos Estados Unidos. A ausência de base jurídica para a ação das forças policiais certamente ajuda a explicar sua popularidade entre artistas e o público em geral. Já estamos no segundo semestre de 1966 quando Califórnia e Nevada tornam-se os primeiros estados do país a banir o uso da substância. Em nível federal, medida similar passaria a vigorar somente dois anos depois. No Reino Unido, por sua vez, o marco legal será revisado ainda mais tarde, em 1971.

Nesse meio tempo, não falta quem enxergue no ácido o caminho para a redenção de muitos dos problemas que afligem a existência humana — nos Estados Unidos essa perspectiva ganha corpo por obra de uma série de protagonistas, mas com Timothy Leary e Ken Kesey quase sempre ocupando o centro do palco. Os trajetos que percorrem são realmente incomuns e, cada um a seu modo, favorecerão a percepção de que, em termos de revolução de costumes, a década de 1960 não encontra páreo na história recente da civilização ocidental.

Enquanto professor da Universidade de Harvard, Leary desenvolve alguns dos experimentos mais ousados de que se tem notícia na época, em busca de comprovar os poderes terapêuticos do LSD-25. À me-

didada que evidências positivas se acumulam e passam a repercutir para além da comunidade acadêmica, o pesquisador transforma-se em arauto da boa nova lisérgica. A busca espiritual deveria estar no centro dos anseios humanos, faz questão de ressaltar, apontando que o passo inicial da jornada consiste em desafiar os padrões dominantes — “pense por si mesmo e questione a autoridade” é uma de suas máximas —, para que então se mostre viável moldar formas alternativas de viver.

Não demora muito para que Leary assumia, em período integral, o papel de avatar contracultural, levando sua mensagem a qualquer espaço que esteja disposto a recebê-lo. É assim, por exemplo, que se torna figurinha carimbada nos *campi* universitários de todo o país. Como estamos em um período no qual as redes sociais não existem sequer na imaginação, a circulação de ideias tem nesses encontros presenciais um vetor valioso, que além do mais pode ser incrementado pela sempre eficiente comunicação boca a boca. Mas contribui também para a visibilidade do “profeta do ácido” o fato de que sabe potencializar ao máximo cada segundo da atenção midiática que consegue atrair.

Entre as jogadas de impacto de Leary, se destaca a candidatura ao governo da Califórnia, em maio de 1969, para concorrer contra a reeleição de Ronald Reagan. A proximidade que mantém com alguns nomes do circuito roqueiro irá mobilizar apoios importantes. Fazendo uso de palavras de ordem da campanha, John Lennon ensaia a criação de um jingle, abortado após o Judiciário californiano decidir que era hora de tirar o agitador de cena. É com base em um caso antigo — um flagrante por posse de dois baseados — que o guru do LSD

acaba condenado, em 1970, a dez anos de prisão. Devidamente finalizado, o rascunho de jingle viria à luz tempos depois, em "Abbey Road", com o nome de *Come together*.

A rota percorrida por Ken Kesey difere significativamente daquela de Leary, mas sua influência na popularização do uso do ácido pela juventude estadunidense é igualmente marcante. Seu contato com a droga acontece em 1957, ao inscrever-se para co-baia em projeto que, anos mais tarde, se descobriria ser financiado pela CIA — a agência investigava se, entre as diversas substâncias psicodélicas, poderia encontrar um "soro da verdade". Os resultados dessa experiência e o tempo em que trabalha em uma clínica para veteranos de guerra servem de insumo para que escreva *Um estranho no ninho* (1962), que logo está na lista dos livros mais vendidos dos EUA.

Dois anos depois, Kesey parte da Califórnia para Nova York a bordo de um ônibus escolar transformado em coletivo psicodélico, ao lado de um grupo de amigos que se intitula The Merry Pranksters ("os alegres brincalhões", em tradução livre). O LSD é o combustível das festas que a turma organiza ao longo de sua viagem através dos Estados Unidos, onde se reúnem personalidades da geração *beat* (Neal Cassady e Allen Ginsberg) e nomes que, não muito adiante, ajudam a colocar em rota o movimento hippie (o comediante Hugh Romney, que viria a ser conhecido como Wavy Gravy). Essa aventura viria a tornar-se foco da narrativa de Tom Wolfe em *O teste do ácido do refresco elétrico*.

De volta a San Francisco, em 1965, Kesey e os Pranksters passam a organizar eventos lisérgicos que cruzam a noite embalados por efeitos de luzes estroboscópicas e música improvisada ao vivo pela ban-

da The Warlocks. Esses *acid tests*, como são chamados, ajudam a fomentar a realização daquele que é considerado o primeiro festival da era da paz e do amor, o Trips Festival, que ocupa a cidade por três dias de janeiro do ano seguinte, com apresentações de companhias de dança e grupos de teatro de vanguarda, além dos próprios Warlocks (agora rebatizados The Grateful Dead) e The Big Brother and the Holding Company (ainda sem Janis Joplin à frente). Registros quanto ao volume de participantes na celebração variam tremendamente — de 3 mil a 15 mil pessoas, dependendo da fonte —, mas há concordância acerca da informação de que parcela considerável da audiência viajava alto via LSD.



Em busca da pedra filosofal

É fácil deduzir que os *acid tests* e, mais ainda, o Trips Festival, não mais dependiam do LSD produzido nos laboratórios da Sandoz para oferecer a seu público uma experiência de consciência expandida. A transição de *status*, de substância consumida por uns poucos escolhidos — pacientes de psicólogos/psiquiatras, além de artistas

com os contatos certos — à droga presente no cotidiano de um número expressivo de jovens, só é possível por causa da viabilidade de sintetizar-se sua fórmula de modo clandestino.

Pioneiro nessa busca da pedra filosofal é Augustus Owsley Stanley III, que se dedica com afinco ao estudo de química, na biblioteca da Universidade de Berkeley, para começar a produzir seu próprio ácido, a partir de março de 1965. Ao lado da namorada, Melissa Cargill — ela sim, química de formação —, em dois anos de atividade subterrânea o aprendiz de feiticeiro sintetiza nada menos que meio quilo de LSD-25 de altíssima qualidade, distribuindo mais de 5 milhões de doses aos usuários. Seus estoques suprem os testes dos Merry Pranksters e fazem a alegria dos músicos da Costa Oeste — engenheiro de som, ele passa a trabalhar regularmente para o Grateful Dead, enquanto conserva ativo seu laboratório particular. Essa ligação direta com o mundo do rock irá fazer com que até mesmo invasores britânicos, como John Lennon e Pete Townshend, se beneficiem dos talentos alquímicos de Owsley. Em reconhecimento, bandas como o próprio Dead, Jefferson Airplane e Mothers of Invention irão gravar músicas que, de alguma maneira, se referem a ele.

Também crucial para a democratização do acesso ao LSD é The Brotherhood of Eternal Love ("a fraternidade do amor eterno", em tradução livre), grupo cujos membros, na intenção de driblar as garras da lei, se organizam como uma igreja na qual o ácido é o sacramento. Levando a sério a missão de converter o maior número possível de discípulos, a fraternidade sintetiza sua própria hóstia lisérgica, batizada de Orange Sunshine e quase sempre

distribuída de forma gratuita. Em janeiro de 1967, quando o chamado Human Be-In reúne mais de 30 mil pessoas em San Francisco para protestar contra a proibição do consumo de ácido, imposta pelo governo californiano, boa parte do público consegue voar alto graças aos artefatos produzidos por esses militantes da psicodelia. Registros contabilizam que, durante seu período de maior atividade, a Brotherhood of Eternal Love termina entregando a seus concidadãos cerca de 100 milhões de doses de Orange Sunshine.

Números dessa ordem evidenciam que a presença do LSD-25 na sociedade estadunidense não pode ser considerada um acontecimento lateral. As características psicoativas próprias da droga, facilitadoras de estados expandidos de consciência, a tornam um poderoso agente catalisador de mudanças, tanto em nível individual como do ponto de vista coletivo. Nesse sentido, o ácido integra, em posição destacada, aquele conjunto de variáveis culturais, sociais, políticas e econômicas que, em um momento histórico específico, dará origem à contracultura e suas diversas manifestações.

O movimento pelos direitos civis, o fortalecimento da agenda feminista, a rejeição aos padrões vigentes de consumo, a atração pelo misticismo oriental, a liberação sexual, o surgimento da consciência ecológica e a reação à Guerra do Vietnã, entre outros ingredientes, espelham a densidade e o alcance das dinâmicas em curso nos EUA na segunda metade dos anos 1960. Nesse mesmo instante — e não por coincidência —, a música popular deixa de ocupar seu tradicional nicho no mercado de entretenimento, passando a ser vista como trilha sonora dos próprios processos de transformação.

Sem sombra de dúvida, há exuberância criativa em boa parte dos cantores, músicos e compositores da época, mas essas qualidades não são capazes de justificar o impacto que suas obras terão sobre o espírito do tempo. Tampouco pode fazê-lo o fato de que porção nada modesta do que produzem está turbinada por fermentos lisérgicos. O que faculta propriedades quase mágicas a um número surpreendente de canções e álbuns lançados nesse relativamente curto período é que seus artistas são vistos como verdadeiros porta-vozes de sua geração.

Mesmo quando colocado em perspectiva, em meio a outras expressões culturais que marcam as últimas décadas, esse enredo se mantém como exclusividade do rock psicodélico. E para além do contexto mais amplo, vetores tecnológicos e comerciais também ajudam no mapeamento do panorama. Por mais que anteriormente outras correntes musicais tenham se fortalecido ao refletir e retroalimentar os anseios de seus públicos, não se tinha à disposição os canais de comunicação de vasto alcance e nem um mercado comprador das dimensões que permitiram ao rock se impor enquanto fenômeno de massa — e aos artistas encarnarem, com entusiasmo, o papel de arautos da mudança.

Como é da natureza das aventuras utópicas, muitos ideais então professados ficaram pelo caminho: o embate com as estruturas políticas e econômicas dominantes terminou se mostrando muito mais desafiador do que imaginava a juventude que surfava nas ondas da contracultura — e levavam a crer as palavras de ordem nas letras de certas canções. O figurino de mensageiro dos novos tempos também logo pesou sobre os ombros de cantores e bandas, que além da pouca maturidade — a

maioria se encontrava na faixa dos 25 anos —, rapidamente se viram divididos entre o recado bem-intencionado dos versos que gravavam e o estilo de vida nada frugal ou alternativo típico das superestrelas do universo pop.

De toda maneira, se a agenda de reivindicações mobilizada pelo movimento contracultural segue reverberando ainda hoje no campo dos direitos humanos e na pauta ambiental, igualmente as comportas que se abriram por obra dos experimentos lisérgicos permitem ao rock reinventar-se de modo contínuo.

Cabe o apontamento de que, após tanto tempo sendo demonizado, o LSD-25 agora faz seu retorno ao ambiente solene das pesquisas em saúde mental — e, novamente, os resultados são considerados especialmente positivos. O uso para fins recreativos ou de autoinvestigação, por sua vez, nunca deixou de acontecer, mesmo que em cenários bastante diversos daqueles mais representativos dos anos 1960.



No final dos anos 1960 e início da década seguinte, certos gêneros irão explicitar mais nitidamente sua dívida para com o psicodelismo. Caso do rock progressivo, tendo à frente bandas como King Crimson, Van der Graaf Generator, Genesis, Yes, Procol Harum, Gentle Giant ou Emerson, Lake and Palmer, além do próprio Pink Floyd fase II. O mesmo se aplica aos grupos da cena de Canterbury, que embora atingindo um público menos volumoso, se sobressaem pela qualidade do material gerado: Soft Machine (particularmente em suas

fases I e II), Caravan, Gong, Matching Mole ou Hatfield and the North, por exemplo.

Cruzando as fronteiras do Reino Unido, a influência psicodélica irá mostrar-se decisiva também para o nascimento do rock alemão — e isso tanto do ponto de vista artístico como químico (“o principal divisor de águas em toda a cena musical germânica foi o LSD” afirmaria recentemente o baterista Skip van Wyck). Abrigaram-se sob o generoso guarda-chuva do Krautrock grupos de sonoridades tão diversas como Popol Vuh, Can, Amon Düül II, Faust, Guru Guru, Neu, Cluster, Harmonia e as formações originais (e mais inovadoras) do Kraftwerk e do Tangerine Dream.

Por sua vez, ao atravessar o Atlântico cabe destacar o soul psicodélico de figuras como Sly and the Family Stone, Temptations, Chamber Brothers, Edwin Starr e George Clinton (com suas bandas gêmeas Parliament e Funkadelic) — responsáveis por clássicos do nível de *Time has come today*, *I want to take you higher*, *Cloud nine* e *Maggot brain* (esta alçada a uma condição quase mítica, graças à guitarra de Eddie Hazel). Registre-se, contudo, que o reconhecimento alcançado por alguns desses artistas junto à mídia especializada e a instâncias como o Rock & Roll Hall of Fame tem sido insuficiente para dimensionar o real peso das contribuições realizadas pela vertente psicodélica do soul — enquanto expressão criativa com identidade e nexos próprios — ao desenvolvimento do rock como o conhecemos hoje em dia.

Feito esse rápido balanço a respeito da herança lisérgica, é hora de concluir a viagem. De volta para o futuro, consultemos a linha yang do hexagrama de nosso I-Ching musical: por óbvio, nem tudo que ouvimos atualmente via fitas cassete, vinis,

CDs ou plataformas de vídeos e *streaming* guarda vínculo direto com o psicodelismo. Linha yin: parcela significativa do que de mais surpreendente e gratificante podemos acessar nesse vasto universo do rock contemporâneo nem chegaria a existir caso as barreiras que protegiam do rock & roll não houvessem sido prazerosamente demolidas pelos artistas que visitamos ao longo destas páginas.

Todas as citações deste capítulo são de traduções livres do autor.



ROCK E MÍSTICA:

DROGAS, BUSCA ESPIRITUAL E ESTÉTICA ORIENTALISTA NOS BEATLES E EM OUTRAS BANDAS DOS ANOS 60

Eduardo Guerreiro B. Losso

*Can you hear me that when it rains and shines,
It's just a state of mind,
Can you hear me, can you hear me?*
(Rain, The Beatles)

*I'd love to turn you on
(A day in the life, The Beatles)*



O som da cítara influenciou as primeiras experimentações de timbre que iriam desembocar no rock psicodélico

Antecedentes místicos do psicodelismo

A cultura juvenil da droga, tão notória desde sua irrupção nos anos 1960, é apenas um detalhe, um pormenor, perto da envergadura da ligação indissociável entre espiritualidade e cultura. O núcleo desse nexos intrínseco está na chamada experiência mística: o desejo insaciável de contato com o divino, o infinito, o absoluto.

Não é possível entender o psicodelismo dos anos 1960 sem retroceder a vários sinais precursores históricos, que remontam ao século XIX e às características fundamentais da modernidade. Peço então ao leitor para me acompanhar nos antecedentes do fenômeno que vai explodir nos anos 1960.

A oposição entre desencantamento do mundo e busca de reencantamento é constituinte da modernidade cultural. Desde o nascimento das primeiras fábricas e da transformação do mercado em rendimento crescente do capital por meio da exploração do trabalho assalariado, a racionalidade técnica se torna a mentalidade dominante. Ela constrange todos a um modo de vida completamente produtivo, eficiente, objetivo, despido de crenças míticas e espirituais, vistas como primitivas, supersticiosas e ultrapassadas. Desde os primeiros momentos da modernização capitalista em seu progressivo desencantamento, houve tentativas múltiplas, variadas e constantes, empreendidas por diferentes filosofias, estéticas e ideologias, de reencantamento do mundo. A história da literatura moderna oscila constantemente entre o declínio afetivo na desilusão, isto é, a falta de sentido existencial, e a busca entusiasmada de reen-

cantamento por via de novas mundivisões cósmicas, políticas e artísticas.

Tal dualidade foi resumida pelo teórico da modernidade Octavio Paz em termos de visão irônica e visão analógica do poeta moderno. Na analogia, o poeta moderno resgata a tradição das relações de semelhanças entre elementos naturais e espirituais, encontrada desde às cosmovisões arcaicas até a longa história do neoplatonismo, na Antiguidade Tardia, passando pelo Renascimento, até aportar no romantismo. O reino encantado da analogia entre plantas, animais, pedras, estrelas e deuses instaura um estado de espírito em que a poetização leva a uma espécie de lar espiritual. Na ironia, o poeta moderno desmonta as naturalizações de noções do senso comum e da ideologia burguesa. Nela, o poeta se exila da hipocrisia social moderna e se sente um estrangeiro, motivo pelo qual ele rompe com o conservadorismo e se torna um transgressor. Se a ironia é uma recusa do pacto social e um enfrentamento do niilismo, o que lhe descortina um horizonte de ousadia e inovação, a analogia é um refúgio, um exílio místico e estético.

Ao longo do século XIX, já se encontram diferentes movimentos literários em que personalidades novas, cobiçosas de entrar no debate público de forma ardente e enfática, associam um novo modo de vida a uma nova estética literária. O romantismo francês dos cenáculos dos anos 1830 confrontou sociedades literárias de molde aristocrático e reivindicou a autonomia das



Pintura The Examination of Hiob, feita por William Blake entre 1826 e 1837

relações entre pares artísticos. Mediante tal ímpeto de libertação criativa, inaugurou o termo "boemia", no contexto parisiense, para caracterizar a vida de jovens artistas que passam a ocupar espaços urbanos de convívio como cafés, tabernas e cabarés, onde se reúnem tipos sociais marginais e se encontram diferentes classes econômicas, profissionais e etárias.

A partir de 1830, várias gerações literárias e artísticas tiveram origem em agrupamentos boêmios. As duas mais importantes, subsequentes, foram o movimento decadentista e simbolista dos anos 1880, que deram à música um valor central para sua poética, e as vanguardas dos anos 1920, como dadaísmo, surrealismo e expressionismo. De variados modos, tais movimentos oscilaram entre a ironia (especialmente decadentismo e dadaísmo) e a analogia (simbolismo e surrealismo).

Um fator determinante do projeto, vago ou direcionado, de reencantamento dessas diferentes estéticas foi a relação de sua poética com elementos espiritualizantes, místicos ou esotéricos. No romantismo

dos anos 1830, o escritor francês Gérard de Nerval (1808-1855) era um ávido leitor de esoterismos; no simbolismo, a doutrina das correspondências do espiritualista sueco Emanuel Swedenborg (1688-1772) se tornou um componente integrante da própria forma verbal; no surrealismo, vários de seus integrantes se vinculavam tanto a esoterismos quanto ao fascínio pelo xamanismo indígena nas Américas. Logo, no ambiente boêmio, comparecia uma fornalha de visões espirituais alternativas contrapostas a igrejas dominantes e à mentalidade racionalista do *status quo*. Tais visões interferiam nas poéticas artísticas e ofereciam resposta a anseios de reencantamento do mundo.

Se a boemia propicia espaços urbanos e laços sociais de indivíduos insatisfeitos com as imposições do modo de vida burguês, dando a eles um horizonte de práticas heterotópicas e transformadoras, no plano político (daí a presença marcante de anarquistas) e micropolítico (mudança comportamental), outras pessoas revoltadas com o sistema também buscaram formas de fugir da circunscrição metropolitana. Elas iniciaram movimentos de socialismo primitivo, veganistas e nudistas, como foi o caso do Monte Verità no início do século XX, da *Lebensreform* em geral, e que também estavam relacionados com movimentos juvenis de montanhismo como *Wanderfolgel*, descontentes com o industrialismo e entusiastas da incursão na natureza. Todos esses agrupamentos viabilizaram a cooperação entre artistas, esotéricos e espiritualistas, geralmente amantes de tradições orientais e anticlericais, em torno da busca de um modo de vida antiburguês.

No contexto da história da cultura estadunidense, o transcendentalismo de 1830

e 1840, que enfatizava o conhecimento transcendental, o individualismo, o idealismo, a apreciação da natureza e já continha um débito com religiões hindus, foi seguido do New Thought Movement (Novo Pensamento), chamado por William James de movimento de cura pela mente. Este prosperou ao longo do século XIX, tornando-se bastante ativo, influente e abrigando uma presença hinduísta cada vez mais significativa. Uma de suas ramificações se encontra na teóloga, mística e feminista Emma Curtis Hopkins (1849-1925), líder espiritual intitulada "professora de professores", que ensinou a várias figuras proeminentes, entre elas outra líder espiritual, Annie Rix Militz (1856-1924). Esta fundou, em 1887, a Home of Truth, uma casa de ensino do Novo Pensamento em San Francisco que atraía predominantemente mulheres. Em 1893, na World's Columbian Exposition, em Chicago, Annie Rix Militz se encontrou com o famoso guru hindu Swami Vivekananda (1863-1902) e extraiu algo de seu ensinamento ao produzir um diálogo inter-religioso entre a Christian Science de Emma Hopkins e a doutrina Vedanta, com métodos de cura e técnicas de desenvolvimento de poderes mentais. Vivekananda também visitou a Inglaterra em 1895 e 1896, onde já havia uma associação promotora de estudos asiáticos, em especial da indologia, a Royal Asiatic Society, fundada em 1824. Em 1935 e 1936, Paramahansa Yogananda visitou a Inglaterra e os EUA. Sua *Autobiografia de um Yogi*, de 1946, tornou-se sucesso de público e crítica. Para se ter uma ideia da influência duradoura desse marco da literatura espiritual, o encontro dos Beatles com Maharishi Mahesh Yogi, sobre o qual falaremos adiante, ocorreu a partir da leitura do livro. Pouco de-

pois, a estrutura de quatro suítes do álbum do Yes de 1973, "Tales from Topographic Oceans", é baseada em seus ensinamentos, devido ao fascínio inspirador que provocou em Jon Anderson, vocalista da banda.

Todo esse contexto pré-contracultural se desenvolveu paulatinamente até a irrupção de três grandes precursores. O primeiro é o escritor e ensaísta inglês Aldous Huxley, autor de dois livros extremamente influentes: *A filosofia perene*, de 1945, que propõe uma leitura dos pontos de contato fundamentais de ensinamentos místicos e religiosos de todas as culturas, sendo considerado uma importante representação do chamado perenialismo. Sobre esse tópico, ele foi antecipado por vários intelectuais do simbolismo como Edouard Schuré, Joséphin Péladan e Maurice Maeterlinck. O segundo livro é *Portas da percepção*, de 1954, expressão retirada de *O casamento do céu e inferno* de William Blake, de 1793, o grande romântico visionário inglês que depois foi fartamente musicado pela contracultura. O livro de Huxley relata suas experiências com a mescalina e advoga o uso terapêutico e re- vigorador de alucinógenos.

O segundo precursor é a *beat generation* de Jack Kerouac, William S. Burroughs e especialmente Allen Ginsberg, que reuniu experimentação de drogas, vida desregrada e busca espiritual gnóstica e oriental. Para quem achava, nos anos 1940 e 1950, que a boêmia estava perdendo a relevância, eles foram a prova de que ela voltava à evidência com um impulso inédito. O grupo inicial logo se desdobrou na San Francisco Renaissance ao se deslocar para essa cidade e integrar mais poetas como Philip Lamantia, Michael McClure, Gary Snyder, Philip Whalen e o popularizador de

religiões orientais e pensador místico Alan Watts. Pouco tempo depois, San Francisco se tornou, ao lado de Londres, o principal foco do rock psicodélico.

O terceiro é o psicólogo clínico da universidade de Harvard, Timothy Leary, que fez experimentos autorizados com LSD mas, com o agravamento da resistência à sua pesquisa, foi expulso da instituição em 1963 junto com seu amigo e colega Richard Alpert. Leary continuou seus experimentos fora dela numa comunidade de jovens, defendeu o uso terapêutico do LSD e desenvolveu uma filosofia de expansão da mente. Seus artigos e livros se tornaram peça chave no movimento da contracultura, com o lema "turn on, tune in, drop out" ("conecte, sintonize, caia fora"). No livro de 1964 intitulado *A experiência psicodélica: um manual baseado no Livro tibetano dos mortos*, o próprio subtítulo ostenta a ligação da terapêutica psicodélica com um livro oriental que possuía grande aura de sabedoria. Seu amigo Richard Alpert, co-autor do livro, foi iniciado em 1967 pelo guru indiano Neem Karoli Baba e se tornou ele mesmo um mestre espiritual ao mudar o nome para Baba Ram Dass.

Toda essa variedade difusa de movimentos e agremiações religiosas, esotéricas e terapêuticas que está por trás da irrupção do reencantamento na contracultura é identificada por sua caracterização mística. A palavra "mística" contém em si dois sentidos contraditórios: para os que se distanciam de religiões, o de superstição, credice, mistificação; para os demais, é o lugar da busca espiritual, de uma experiência máxima de contato com Deus, o absoluto ou o real. Por um lado, mística é o espaço de imersão na verdade gnóstica fundamental através da experiência, aqui-

lo que pode dar sentido ao estado moderno de falta de sentido não só através de um conhecimento abstrato mas de uma prova prática dele. Por outro, é nesse âmbito que proliferam mil formas de embuste. Há uma tensa ambiguidade entre confiança e desconfiança, adoração e suspeita, verdade oculta e falsidade desvelada, enfim, encantamento e desencantamento. Para quem é desencantado, é fácil desmistificar visões encantadas. Difícil é negar seu potencial concreto de atração, mobilização afetiva e atmosfera criativa, bem como de crítica à racionalidade técnica.

A rigor, mística, no sentido estrito, se refere a escritores e contemplativos que desenvolveram, na Idade Média, itinerários de ascensão da alma. A história apresentada acima deve ser entendida, então, não como a mística *stricto sensu*, mas como a secularização da mística na modernidade.

Princípios do Rock Psicodélico

O breve panorama apresentado até aqui é um largo pano de fundo boêmio, espiritualista e cultural para o exame mais específico da ambiência mística que paira no desenvolvimento do rock psicodélico e suas derivações. Ela não é um mero adereço suplementar do estilo. Ao contrário, é a característica central da visão de mundo que é sustentada em seu fundamento. É a motivadora principal dos traços formais que proporcionaram ao rock abrir-se radicalmente à ambição estética de experimentação construtiva e, com isso, introduzir no topo das paradas de sucesso e numa longa extensão de mercado enormes ganhos estéticos. Estes nunca se serviram de uma oportunidade de repercussão tão generosa senão naquele tempo e,

depois do período predominante em vigor, nunca mais foi repetida.

Pode-se afirmar que o início do rock nos anos 50, com uma dança frenética que ataca a histeria das meninas e carrega indícios de juventude transviada, já contém certos elementos de transe que remontam à cultura negra americana. As canções dos primeiros grandes nomes do rock — Elvis Presley, Little Richard e Chuck Berry — contêm o frescor original que marcou sua primeira fase. Depois, contudo, as bandas que foram se seguindo apresentavam um modelo rítmico, harmônico e estrutural bem estrito que pouco alterava a sua fórmula básica. O que realmente abalou tal estrutura começou a surgir a partir de imitação da cítara indiana na guitarra visando ares exóticos.

O nexa indissociável entre imaginário místico e experimentação criativa começou de forma muito tímida no rock. Pelo menos é essa a impressão que decorre retrospectivamente, no olhar de quem conhece a sua fase mais ousada. Por isso mesmo, é importante despertar a sensibilidade para as pequenas nuances do período inicial, que se notabiliza nas bandas da British Invasion. A emulação da cítara apareceu primeiramente no *riff* inicial de *Heart full of soul*, do Yardbirds, lançado em junho de 1965, com ênfase no glissando da nota mais elevada da guitarra com efeito *fuzz*, primeiro tipo de distorção usado nos anos 60. A evocação indiana se mistura ao clima de filmes *westerns*, com o uso da guitarra *twang*, típica desse contexto de Velho Oeste e também de filmes de espionagem.

No mês seguinte, em julho de 1965, The Kinks lançam *See my friends*, em que o efeito de slide, ao lado de uma textura de acorde regular, com efeito espacial, se

soma à articulação deslizando da linha vocal. A canção contém uma ambiência indiana notadamente pronunciada no seu conjunto. Em dezembro de 1965, quando é lançado o primeiro LP mais ousado dos Beatles, "Rubber soul", a faixa *Norwegian wood* é a primeira canção pop que contém um instrumento musical indiano. A cítara é executada por George Harrison, em um feito corajoso. Contudo, a tópica da canção, explicitada na letra e dominante em toda a composição, é a vida no campo em intimidade cotidiana com a amada, isto é, o instrumento

indiano se torna um tempero bucólico. Se *Heart full of soul* introduz muito sutilmente o sabor da emulação indiana num contexto western, *Norwegian wood* aplica da mesma forma num contex-

to bucólico. Logo, é *See my friends* que se destaca como o *hit* que cria uma atmosfera genuinamente psicodélica.

De qualquer forma, somente em 1966 o processo se acelera. Em março, The Byrds lançam *Eight miles high*. Assim como *See my friends*, há um uso do tom-tom que contribui para a impressão de primitividade e um coro vocal que lembra o canto gregoriano, cuja pronúncia é igualmente fluida e arrastada. Porém, o arranjo vocal é mais sofisticado e o solo particularmen-

te abstruso de Jim McGuinn, que invoca ao mesmo tempo John Coltrane e cítara, introduz elementos decididamente mais esquisitos à estrutura bem comportada do rock inicial. Além disso, a letra inaugura um tipo de aceno indireto à onda lisérgica enquanto discorre sobre outra coisa (no caso, o voo num avião), que se tornará marca fundamental do estilo (um bom exemplo brasileiro da astúcia juvenil está em *Ando meio desligado*, dos Mutantes).

A partir desse momento, a guinada psicodélica ganha impulso categórico.

Considero o maior ponto de virada o lançamento de *Rain* e *Paperback Writer* dos Beatles, em maio de 1966. *Rain* inaugura a série de canções psicodélicas de autoria de John Lennon; ou melhor, para ser mais justo, é um fei-

to espantoso de todos os quatro garotos de Liverpool. O modo deslizando do vocal está presente, o arranjo coral que o acompanha faz um rico contraponto ao canto principal, a guitarra de Harrison executa um arpejo todo lânguido, a linha de baixo de Paul McCartney é feita de notas ligadas bem pronunciadas e, o mais importante, as viradas constantes da bateria de Ringo Starr criam um ambiente rítmico instável que não combina com a marcha invariável da maioria das canções de sucesso da época.



Grafite feito no Ashram abandonado que pertencia ao guru indiano Maharishi Mahesh Yogi, por onde os Beatles passaram nos anos 1960

Todo o conjunto de elementos musicais soa diferente, audaz, e só tem débito com os avanços anteriores mencionados. A coerência de tanta novidade está no título, "chuva", tema da canção, em torno do qual todo o empenho mimético dos efeitos instrumentais orbita, pois o langor geral descreve com precisão a atmosfera aquática, melancólica e vagarosa. O ápice da inovação compositiva está na pausa da bateria no refrão, com a repetição ligada da nota aguda da tônica no baixo. A bateria volta em meio a viradas vertiginosas para pausar de novo na repetição do refrão. A guitarra repete em cada tempo um acorde deslizado pela mão direita, o coro também liga sétima à tônica aguda da mesma forma que o baixo. Na estrofe e no refrão a melodia vocal é cheia de glissandos descendentes (o que se associa ao verso "when the rain comes down", "quando a chuva cai"). A cada momento da música o ouvinte se depara com uma novidade de arranjo inesperada. Na segunda entrada do refrão, o baixo toca uma quiáltera de três notas descendentes, mimetizando o movimento declinante da chuva em coerência com os glissandos, arpejos e languidez geral. A pausa da bateria no refrão e seu retorno constante, pleno de múltiplas viradas, além dos elementos inusitados que surgem — como a duplicação rítmica do pandeiro — produzem uma sensação desdobrada de renovação sem fim. Na coda final, em que a pausa, dessa vez, reúne a virada da bateria com o baixo, aparece pela primeira vez na música pop uma gravação reversa, no caso, da voz de Lennon que canta o verso "When the sun shines", naturalmente irreconhecível. A negação do sentido do verso aponta justamente para o céu nublado enquanto chove, em suma, a inversão está lo-

gicamente justificada. Ela não só inaugura novos atrevimentos técnicos no estúdio como reforça a artimanha estética com os direcionamentos descendentes de mimese da chuva.

Apoteose Beatle

Rain ofereceu uma prévia bem potente do disco que vai de fato revolucionar o rock, sem caminho de retorno: "Revolver", lançado em agosto de 1966. Nele, encontram-se mais canções langorosas de Lennon como *She said she said* e *I'm only sleeping*. A inversão final de *Rain* se torna recurso principal de *Tomorrow never knows*, que inverte quase tudo, especialmente os *loops* da orquestra e da guitarra, utilizando um drone de acorde estático que imita, de forma mais ostensiva, a música indiana clássica. Os feitos inovadores dessa faixa são famosos, mas a inspiração declarada de Lennon é que confirma o nosso percurso: o livro de Timothy Leary, Richard Alpert and Ralph Metzner, *A experiência psicodélica*, já citado. *Love you to*, de George Harrison, apresenta não só o som de cítara bem explícito como também a tabla indiana executada por Anil Bhagwat. Harrison foi introduzido nesse universo pela Asian Music Circle, organização londrina fundada em 1946 pelo casal Ayana Angadi e Patrícia Fell-Clarke e promotora de estilos asiáticos de música, dança e cultura no Ocidente. Os Angadis apresentaram Harrison a Ravi Shankar, que desde 1956 executava concertos em Londres. A associação foi um desdobramento do papel crescente da cultura indiana na Inglaterra promovido por iniciativas como a Royal Asiatic Society, mencionada anteriormente.



Lowrey Organ é o instrumento incomum (até mesmo dentro do gênero rock & roll) que Lennon usou para gravar a canção *Being for the Benefit of Mr. Kite*

Ao contrário do tom bucólico de *Norwegian wood*, *Love you to* é uma peça completamente feita para oferecer a impressão de exotismo indiano, o que será replicado mais adiante em *Within you without you* de "Sgt. Peppers" a qual, ainda mais sofisticada, encenará um duelo entre cítara e orquestra. *Tomorrow never knows*, de qualquer forma, é uma espécie de transfiguração vanguardista do exotismo tradicional de *Love you to*. Outra metamorfose psicodélica da música clássica indiana, carregada de drone do órgão hammond, efeito *flanging* e sinal rotatório do amplificador Leslie se encontra em *Blue jay way* de "Magical Mystery Tour", outra canção de Harrison. Ainda *The inner light*, parte do compacto de março de 1968 — isto é, depois dos três grandes álbuns experimentais dos Beatles ("Revolver", "Sgt. Peppers" e "Magical Mystery Tour") — se soma a *Love you to* e *Within you without you* na lista das canções de inspiração tradicional indiana de autoria de George Harrison.

"Sgt. Pepper's lonely hearts club band", lançado em maio de 1967, presenteou o público com um álbum pop cuja

totalidade nunca antes fora tão bem elaborada, posteriormente chamada de conceitual, e que expõe um composto integrado de características surreais. Todas as faixas são recheadas de elementos experimentais; seleciono somente as duas canções finais, do lado A e do lado B, nas quais se pode indicar as audácias mais salientes. No caso de *Being for the benefit of Mr. Kite!*, última do lado A, John Lennon se inspirou no pôster de divulgação de um circo de 1843. Muitos efeitos sonoros são utilizados para criar a atmosfera circense e feirante, e é difícil para o ouvinte distingui-los. O *harmonium* acompanha a melodia da estrofe, harmônicas são tocadas por quase todos os Beatles no início e nas transições para a estrofe seguinte. Mas os ápices da faixa ocorrem no interlúdio em tempo ternário e na coda instrumental com acordes *oom-pah* e órgão calliope, feito para a encenação da música de carrossel. A cereja do bolo se insere nos diversos efeitos em *overdubs* no fundo com o primeiro plano preenchido de *lowrey organ* tocado em escala cromática, primeiro ascendente e em seguida repetindo linhas descendentes, seguido de um motivo de guitarra ecoada que mais parece um teclado sintetizado, o que confunde ainda mais o ouvinte.

Na coda é que os efeitos de *overdubs* (alguns até invertidos) se avolumam vertiginosamente e preponderam, invadindo todo o espaço sonoro fora da linha rítmica, superpondo evocações alucinógenas da roda do carrossel. Ao contrário das outras canções langorosas de Lennon, essa é cantada de forma ríspida, sugerindo a assertividade de um apresentador de circo que, já em tempos de televisão, também agrega traços semióticos de desenho animado infantil. Segundo Michel Hannan, um dos bons analistas do

disco, tal severidade contrasta com a sala-da-de-efeitos reverberados dos *overdubs* no interlúdio e na coda. *Being for the benefit of Mr. Kite!*, com sua tópica circense, acrescenta nova temática para o psicodelismo, que, de forma diversa, também já estava sendo trabalhada por Love, Country Joe and the Fish, Frank Zappa and The Mothers of Invention entre outros, e geralmente expõe um efeito vertiginoso e desorientador. O circo está ligado ao imaginário infantil, que também é predominante no psicodelismo, pois ele mistura encantamento meninil com reencantamento juvenil.

A faixa final do disco é especialmente famosa e maravilhou a todos com o grau de estranhamento provocado: *A day in the life*, de Lennon e McCartney. Ao contrário da cena circense da última, lida com uma esfera temática séria e grave. A canção comporta três partes bem diferentes. A primeira reúne um conjunto de instrumentos acústicos (violão, piano e maracas) de sentido introspectivo para que a letra reflita sobre notícias do dia (um homem que ganhou na loteria e a morte de um amigo da banda num acidente de carro; em seguida o eu lírico afirma ter visto um filme de guerra em que ganha o exército inglês e ter lido um livro sem contar mais detalhes). O papel da bateria de Ringo, que surge um pouco depois, com um efeito de distância reverberada, é considerável: responde à linha melódica de Lennon com viradas de tom-tom e surdo, afinados mais abaixo, quase como se fossem tímpanos. A dimensão flácida e fluída do ritmo devido às viradas constantes que iniciou em *Rain* se encontra então plenamente desenvolvida, dando igual noção de andamento lento. Quando Lennon solta o verso "I'd love to turn you on" ("eu adoraria ligá-lo", ou

"conectá-lo", "ligá-lo"), mais uma clara referência ao "turn on, tune in, drop out" de Timothy Leary, os atributos da banda vão se apagando para dar lugar à segunda parte. Esta se inicia com um enorme conjunto variado de glissandos crescentes de várias camadas da orquestra, as quais ganham cunho apocalíptico e sugerem uma espécie de gigantesco pico de onda alucinógena.

A terceira parte da canção é, em contraste voluntário com a reverberação nebulosa da primeira, opaca. Salienta um pulso rítmico bem marcado, reforçado num curto trecho por uma respiração meio canina; algo semelhante ocorre no final de *Lovely Rita*, cheio de hálitos e gemidos ecoados, os quais se somam, por sua vez, à mímica onomatopaica de trem em duas partes anteriores. A faixa em questão oferta o sabor derradeiro dessas delícias exploradas anteriormente no álbum. A voz de Paul ordena ao interlocutor que acorde (antecipada por um disparo de alarme) e narra momentos anteriores da adolescência do beatle.

A canção logo retorna à segunda ocorrência da primeira parte com uma extensa transição épica da voz de Lennon junto a toda a orquestra. No retorno da primeira parte, a bateria está ainda mais desenvolvida e só é cantada uma estrofe (que se refere a uma notícia sobre o número elevado de buracos nas ruas de Londres), como se fosse uma espécie de resumo de um percurso já percorrido. A partir daí, há um segundo conjunto orquestral de glissandos crescentes ainda mais violentos, culminando no também célebre longo acorde em mi maior tocado por três pianos ressoando em mais de quarenta segundos, o que confirma o sentido escatológico da faixa final.

No breve itinerário pelos primeiros indícios do rock psicodélico até o seu álbum

mais venerado, muitas ocorrências tiveram de estar de fora, devido à exiguidade deste ensaio. Porém, a seleção dos exemplos permite contemplar um traçado histórico. As primeiras canções (*Heart full of soul*, *See my friends*, *Eight Miles High*) iniciam o psicodelismo com a emulação da cítara feita pela guitarra, primeiramente bem elementar, contudo, logo em seguida, com Jim McGuinn, guitarrista do The Byrds, já bem sofisticada. O modo langoroso de cantar, conotando a onda absorta da meditação ou da droga, inaugura um novo estilo e atmosfera. Nos Beatles, em *Norwegian wood*, a cítara comparece somente para realçar o contexto bucólico, mas *Rain* estabelece no estilo lânguido uma série de elementos musicais inovadores, especialmente a flexibilidade percussiva, e comprova uma construção bem coerente com o tema. Em "Revolver", seguem-se mais faixas de Lennon nesse estilo, além de surpreender com o exotismo tradicional de *Love you to* e sua metamorfose vanguardista em *Tomorrow never knows*. Os quatro garotos de Liverpool lideram então a cena psicodélica, mesmo que continuem sendo acompanhados por outros vários trabalhos paralelos importantes e relevantes, que, ainda assim, não conseguem encontrar o difícil equilíbrio beatle entre ousadia e acessibilidade.

"Sgt. Pepper's lonely hearts club band" dá continuidade ao exotismo hindu de *Love you to* com *Within you without you*, acrescenta outros tópicos requintados para a psicodelia e introduz uma consciência integral de álbum enquanto obra unitária inexistente até então. As duas faixas que fecham os dois lados do disco são as que oferecem os elementos mais espantosos: *Being for the benefit of Mr. Kite!* se regala de uma pletora de efeitos eletrônicos e *overdubs* variados;

A Day in the life se constitui de uma estrutura tripartida que sintetiza o par Lennon & McCartney e anseia um além apocalíptico alucinado. Da emulação da cítara no instrumento eletrônico, passando pela presença dela e da tabla, desdobrando-se no leque de variedades tópicas abertas pela "antropofagia" psicodélica pós-moderna para atingir os cumes dos anseios místicos dentro da estrutura da canção, o exotismo e o misticismo assumido do rock psicodélico geraram um protagonismo social inédito e único na história moderna da associação entre vanguarda, espiritualidade, boemia e cultura de massa.

Secularização da Mística

Depois do lançamento de "Magical Mystery Tour", em novembro de 1967, a banda resolveu permanecer num retiro de meditação transcendental no *ashram* de Maharishi Mahesh Yogi, acompanhada de suas namoradas e amigos famosos como Donovan, outro grande nome do início do psicodelismo, Mike Love (dos Beach Boys, também outra banda psicodélica que Paul McCartney diz ter influenciado os Beatles com seu renomado disco "Pet Sounds", de maio de 1966), Paul Horn (compositor que lançou com Ravi Shankar em 1967 seu disco "In India" e se tornou um precursor da New Age Music), a atriz Mia Farrow e sua irmã, Prudence Farrow, que inspirou a faixa *Dear prudence*, de Lennon, integrante do "White album". Ao lado de todas essas personalidades estava uma equipe de jornalistas que fotografavam e cobriam toda a estada.

O início foi cheio de pompa midiática e belas esperanças, mas ao longo da tempo-

rada houve acusações de ganância do guru e mesmo assédio a Mía Farrow. John Lennon saiu raivoso e uma das faixas do "White album", *Sexy sadie*, foi inicialmente chamada de *Maharishi* (o nome foi modificado por insistência de George Harrison). Trata-se de uma *diss track*, isto é, canção de insatisfação. Maharishi Yogi, por sua vez, acusou os membros da banda e seus acompanhantes de desobedecer a proibição de usar drogas no *ashram*.

Apesar dessa troca de acusações ser tipicamente midiática e superficial, representa, com nitidez, a ambiguidade entre esperança e desilusão, adoração e suspeita que ronda a aceção de mística. Se todo o esforço de reação ao desencantamento burguês e tecnocrático procurou formas de reencantar o mundo, tal reencantamento nunca se torna estável, pelo contrário: ele sempre está em luta com o desencantamento. A oscilação entre as duas tendências explicita a instabilidade fundamental do humor moderno. No caso do enfrentamento público entre Lennon e Maharishi, o jovem beatle incorporou o momento desencantado do ocidental diante dos interesses mundanos do guru.

Independentemente da diatribe, o acontecimento midiático se tornou o ápice de um curiosidade crescente do mundo globalizado pelo exotismo oriental e resultou tanto na moda do raga rock na música pop quanto na moda das vestimentas, enfeites e estética hindu na contracultura, de modo que a boemia hippie, generalizada para toda uma geração jovem, quase que se confundia com a mercantilização exótica de roupas coloridas de matriz indiana.

Ao longo da história da mística cristã, da Antiguidade até o século XVII, sua evolução atravessou uma série de etapas

de transposição da transcendência para imanência, logo, podemos falar que há na secularização da mística um processo incessante de imanentização. A história que apresentamos aqui, da entrada do orientalismo indiano na Inglaterra e nos EUA, bem como dos movimentos espiritualistas, terapêuticos, naturistas, nudistas, montanhistas e boêmios, seguiram tal tendência irresistível à imanentização, em direção à sua politização e culturalização. A entrada do orientalismo no rock, foi, portanto, uma decorrência perfeitamente oportuna e congruente. O que não parece estar muito claro num certo senso comum da crítica literária e musical é o papel especificamente artístico dessa secularização da mística não em setores conservadores e antiquados, mas no cerne mesmo das vanguardas, isto é, no simbolismo, dadaísmo, surrealismo, expressionismo e geração *beat*.

Simplesmente não é possível separar o ambiente fluido e espontâneo da boemia com aspirações místicas que confundem arte, política e espiritualidade. Figuras como Baudelaire, Rimbaud e Breton demonstram acentuada afinidade com os roqueiros nesse sentido. Inclusive, vale destacar que um poeta tão ousado e incompreendido como William Blake, em suas visões apocalípticas e brados liberadores do corpo, indissoluvelmente ligados à profunda releitura da Bíblia numa reformulação mitológica pessoal, teve enorme desdobramento na música contracultural. É possível citar Allen Ginsberg ("Songs of innocence and experience", de 1970, é um álbum gravado pelo poeta, com dezenove poemas da obra homônima), The Doors (no próprio título da banda), Alan White (no disco solo "Ramshackled", de 1976, o baterista do Yes musicou o poema

Spring), Emerson, Lake & Palmer (faixa *Jerusalem*, do álbum "Brain salad surgery", de 1973) e muitos outros exemplos.

Dentre os vários exemplos de traços místicos inegáveis, também não se pode ignorar o papel subterrâneo do transe da música negra americana, presente no blues, cuja ambiência ritual harmônica se tornou parte do rock, bem como as percussões afro ou latinas (cujo exemplo bem característico está em *Sympathy for the devil*, dos Rolling Stones) e a sacralidade catedralesca dos órgãos eletrônicos, especialmente no rock progressivo.

A mundanização dos signos místicos, nesse caso, não foi uma mera comercialização do exotismo, mas sim um desdobramento do incessante processo de secularização da mística em que cada nova etapa de imanentização corresponde a um novo ressurgimento do potencial de reencantamento. No momento da psicodelia, a secularização da mística atingiu extremos musicais: desde a vanguarda erudita — como fica claro no catolicismo de Messiaen, no budismo de John Cage e no esoterismo de Stockhausen — até a cultura de massa, em que Beatles, Pink Floyd, Yes, Gong e outros inocularam na simplicidade do rock uma ambição estética e espiritual que parecia não caber em seu curto horizonte fenomênico, mas passou a se tornar a marca determinante de sua gigantesca contribuição para a música pop. O que ocorreu depois, até a contemporaneidade da nova moda psicodélica (de bandas como Tame Impala e da nova onda terapêutica com alucinógenos) e progressiva (de bandas como Wobblers) é um desdobramento recorrente, continuamente renovado de tempos em tempos, que tornou a mística no rock não algo setorial, mas central, característica de uma de suas maiores sínteses artísticas.

Glossário:

Arpejo: quando as notas de um acorde são tocadas sucessivamente e não imediatamente de uma só vez.

Glissando: percurso deslizante de uma altura a outra.

Loop: repetição eletroacústica de uma seção musical

Overdub: sobreposição de uma passagem pré-gravada adjacente ao desenrolar de uma execução prévia.

Mimese: conceito filosófico grego que se refere à capacidade humana de imitar criativamente algo e que se tornou central para teoria literária e musical para a análise de suas formas de representação.

Quiáltera: subdivisão incomum de notas, diferente da subdivisão usual da notação na partitura.



Túmulo de Timothy Leary, chamado de "guru do LSD", e grande influenciador de artistas que flertaram com a psicodelia

ROCK E SATANISMO

Luiz Eduardo Simões de Souza

ن الأعلى من الأسفل والأسفل من الأعلى

"Superiora de inferioribus, inferiora de superioribus"

"O que está embaixo é como o que está em cima e o que está em cima é como o que está embaixo"

(Tábua e Esmeraldina, Hermes Trimegisto)



Logo oficial do Satanic Temple, grupo religioso não-teísta com sede em Salem, Massachusetts. O imaginário satânico evocado pelo grupo surge como simbolismo de uma luta que também contempla a busca por justiça social e pela manutenção da laicidade do Estado

É possível arrolar uma série de motivos pelos quais pode-se associar o rock ao Satanismo. Sua proposta transgressora, questionadora de padrões comportamentais e estruturas de poder, seu erotismo, indo da latência dos primeiros anos a um caráter cada vez mais explícito, e seu enfrentamento de autoridades constituídas são elementos que certamente o aproximam do grande Antagonista. Alucinações persecutórias e delírios fundamentalistas religiosos à parte, os quais não se pretende situar em análise para além dessas categorias, sugerimos alguns pontos de cruzamento da manifestação cultural do rock em vários pontos ao longo de sua história no século XX com instituições religiosas declaradamente ligadas ao Caminho da Mão Esquerda, para além de ações teatrais ou propostas estéticas, chegando até a um ativismo aberto de difusão de um certo "satanismo" como instituição religiosa, vide a Igreja Satânica de Anton LaVey, fundada na metade da década de 1960 nos Estados Unidos, e que estabeleceu um interessante diálogo com a contracultura e a cultura do rock nas décadas subsequentes.

A proposta deste capítulo transita, assim, de uma mitologia resultante das significações estéticas de propostas culturais dentro do rock, que surgem no pós-guerra do século XX e seguem em latência até os dias de hoje, derivadas de particularidades da diversidade cultural norte-americana, às ligações institucionais, que tornam o Diabo, se não o Pai do Rock, uma de suas maiores influências simbólicas. Ao mesmo tempo, o Satanismo, em seu simbolismo, tornou-se um valor agregado na indústria cultural que serviu de substrato ao rock, e Lúcifer passou, de referência cultural, a mais um elemento na cadeia produtiva.

O Diabo é, com folga, a personagem mais interessante da mitologia judaico-cristã, até por representar, de certa forma, uma amálgama de vários opositores das narrativas épicas presentes nas demais mitologias, tomando emprestado não apenas características, mas eventos, conflitos, simbolismos e cosmovisões em sua totalidade, sem o menor compromisso com sua integridade.

Plágio. Roubo. Corrupção. Subversão.

Nada mais próximo do que o rock & roll, música popular anglo-saxã dos primeiros decênios da "Era de Ouro" do pós-guerra, fez com sua herança cultural. É possível dizer que seria inevitável uma aproximação.

Também pertence ao lugar comum, a relação estreita de uma manifestação cultural profundamente abastecida de erotismo e prodigalidade com o questionamento do controle social, do enquadramento nos padrões culturais estabelecidos pelas classes dominantes, do inconformismo e da insubordinação, característicos da inquietude da natureza humana. Lembraram de alguém por aí?

Assim, não é fora de propósito que uma manifestação cultural de origem popular altamente entranhada, como o rock, tenha como referências ao principal antagonista da mitologia judaico-cristã em vários pontos de seu caminho pela história do século XX, desde suas origens no blues, jazz, country e demais manifestações da música popular ocorrendo nos focos de urbanização de um país que se transformava em meio à sua ascensão como potência mundial, até sua incorporação pela indústria cultural, que o transforma também em mercadoria. Assim, o Diabo, no rock, foi, como todo o mais, em um punhado não

muito cheio de décadas, capturado, incorporado, celebrado, desfigurado, dessignificado e transformado em mercadoria, para consumo. Seu conteúdo questionador, anárquico, rebelde, erótico, seria também moído e vendido em doses ao gosto do freguês, em uma indústria cultural de cardápio mais diverso e detalhado que os círculos de Dante. Na mítica década de 1960, a contracultura resultante da efervescência do período transformaria o Diabo em uma personagem simpática ao ponto de incorporar valor agregado a vários produtos da indústria cultural, tornando-o não apenas "humano", no sentido de uma proximidade com paixões humanas consideradas universais por autores como Milton ou Goethe, mas uma liderança "natural" ao espírito rebelde sistematicamente inculcado pela cultura de massas no período. Se após a Era da Catástrofe, o Diabo era o erotismo, nos anos 1960, ele seria a rebelião. Nos anos 1970 e 1980, ele seria descoberto como um nicho bastante rentável da indústria cultural, consolidando seu espaço até a atualidade. Sendo sexy, rebelde e rentável, como Satanás não faria sucesso?

Mas, "assim no céu como na terra": ao mesmo tempo em que ocorria a ascensão do Diabo a ícone da cultura do rock, viria também seu esvaziamento de significado para além da condição de mercadoria. Satanás seria domesticado, pasteurizado, embalado e vendido a granel nas melhores casas do ramo. Nem mesmo o espírito vanguardista da Estrela da Manhã seria poupado. Em meados dos anos 1960, surgiria uma "Igreja Satanista", com todas as características de uma organização que poderia, sem assustar aos sociólogos, ser classificada como empresa capitalista: a Igreja Satânica, de Anton LaVey, que criaria ela mesma

vários produtos culturais, que lhe garantiriam um discreto, mas vicejante propósito, e que asseguram sua perenidade ainda hoje.

Contenção. Controle. Planejamento. Intencionalidade.

Dos empréstimos tomados junto às suas matrizes, pode-se retroagir a referência satânica até o jazz, o folk, o country e o blues dos EUA, da primeira metade do século XX. Das referências luxuriosas, de advertência e crítica de costumes, até as supostas habilidades sobrenaturais de seus objetos líricos, é provável que você esteja esperando pelo nome de Robert Johnson (1911-1938) por aqui, bluesman estadunidense muito influente na técnica e lírica de vários músicos do rock nas décadas seguintes, autor de versos como:

Early this mornin'
When you knocked upon my door
Early this mornin', ooh
When you knocked upon my door
And I said, "Hello, Satan,
I believe it's time to go."

("Me and the Devil Blues", Robert Johnson, *Me and the Devil blues*, c. 1937)

Bem, aí está ele. É pouco provável que tenha sido um pioneiro nessa abordagem, mesmo como estratégia de marketing mu-

sical. Johnson está muito mais próximo de representar uma estratégia de sobrevivência do subproletariado negro jogado em meio ao caos agrário-urbano dos EUA entre as metades dos séculos XIX e XX, quando o país abandonaria sua vocação escravista agrícola para se tornar um próspero fornecedor de armas, democraticamente vendidas às potências europeias da Era da Catástrofe, assumindo seu destino manifesto de baluarte do capitalismo. Mas, de alguma forma, seria ele, Johnson, a atravessar o oceano e influenciar as estratégias das gerações seguintes de sobreviventes.

Ainda assim, salvo melhor pesquisa, é o mais remoto que se pode chegar em uma genealogia mais imediata. Para irmos além, seria necessário o recurso a uma imaterialidade que poderia nos deixar à deriva, agarrados a algum destroço do Gilgamesh ou semelhante. Por outro lado, o universo lírico e o simbolismo imbuído na figura de personagens como Johnson, o "*bluesman* maldito", que teria renegado seu destino como força de trabalho a ser imolada na descendência industrial de uma sociedade escravagista em seu berço, possibilitariam uma associação quase que imediata com o imaginário satânico; ainda mais partindo de um lugar totalmente distinto das casas-grandes das fazendas de algodão. Então, o pacto que Johnson e tantos outros fizeram ao tentar viver de

O Grande Bode ou Witches Sabbath, Francisco de Goya



sua arte em seu tempo é em sua essência satânico, conquanto subversivo. A transformação desse pacto em um enquadramento na forma-mercadoria, através da indústria cultural, constitui uma tragédia paralela à da personagem de Satanás na mitologia judaico-cristã. De rebelde, Satanás se transforma em peça da divisão do trabalho na teogonia. Vários músicos, assim como Johnson, buscaram seu lugar em meio a uma indústria cultural que vivia seus primeiros estertores de massificação, por meio da incorporação de inovações tecnológicas como a eletricidade, a fotografia e a fonografia. Johnson operou as máquinas, deu-lhes o espírito que tocava, décadas após sua morte, outros espíritos. Não o único, mas o seria.

Se este fosse um texto estritamente científico e não arbitrário sobre as origens do imaginário satânico no rock, teríamos de citar outros junto a Robert Johnson, como Howling Wolf, Willie Dixon, Big Bill Bronzy, McKingley Morganfield (ou Muddy Waters), e muitos outros que fariam os branquelos Bill Haley e seus Cometas parecerem-se muito mais com uma banda de culto cristão do que com um marco original do rock & roll. O máximo que existe em *Rock around the clock* (1955) é uma sugestão quase infantil de intensidade:

[...] When the chimes ring five, six and seven

We'll be right in seventh heaven
We're gonna rock around the clock tonight
We're gonna rock, rock, rock, 'til broad daylight

We're gonna rock, gonna rock, around the clock tonight [...]

("Rock around the clock", Max Freedman, James Myers, c. 1954)

Isso aparece menos diluído um pouco antes, em Johnson:

[...] Beatrice I love my phonograph
But you have broke my windin chain
[...] And you've taken my lovin
And give it to your other man
Now we played it on the sofa now
We played it side the wall
My needles have got rusty babe

They will not play at all
[...] Beatrice I go crazy
Baby I will lose my mind
And I go crazeeee
Honey I will lose my mind
Why dont-ya bring your clothes back home

("Phonograph Blues", Robert Johnson, c. 1937)

No processo de branqueamento, o alvejante parece ter sido até mais radical com o estado de espírito e os contrastes entre o hedonismo das expectativas de vida e a realidade. Contextos sutilmente distintos, mas não fortuitos, ao que parece.



Os esforços de reconstrução da Europa após a Segunda Guerra trariam, além da grana do Plano Marshall e as bases militares da Organização do Tratado do Atlântico Norte (OTAN), uma multitude de discos, filmes, livros, ilustrações, e um intenso volume de cultura material vinda da liderança ocidental dos países aliados. Além de ocupar os buracos criados pelos conflitos anteriores, urgia marcar posição frente ao avanço dos soviéticos, que rapidamente se cercaram da Europa oriental. É incerto se foi deliberada a inclusão de discos de músicas populares dos EUA, se foi objeto de curadoria, ou escolha logística resultante de estoques disponíveis à época.

Muitas crianças europeias nos anos 1950 tiveram acesso a produtos da indústria cultural estadunidense, entre eles os discos de música popular: jazz, folk, blues e rock & roll, entre outros. Em meio às ruínas de uma Europa destruída pelo conflito, crianças tiveram livre acesso não só a Bill Halley e seus Cometas, mas a Chuck Berry, Little Richard e à produção de um rapaz branco que cantava e dançava com a lascívia e o erotismo desafiador e transgressor dos negros: Elvis Aaron Presley.

O novo centro do império capitalista, até por viver às cotoveladas com os soviéticos, não dormia de touca. Sabia da necessidade de controlar a formação cultural de sua juventude. Por isso, Elvis foi gentilmente instado a se alistar no exército em 1958, mostrando aos jovens dos Estados Unidos que ele era um bom rapaz, no fundo, disposto até a atirar em uns comunistas, para provar isso. Em uma sociedade marcada pela escravidão e pelo racismo, é

claro que não se fez o mesmo exemplo de Chuck Berry ou Little Richard.

Enquanto isso, jovens músicos britânicos ouviam discos de blues e rock, deixando-se influenciar por seu universo lírico. Entre eles, estariam os discos de Robert Johnson, e suas histórias com o Diabo. Não é à toa que a invasão britânica dos anos 1960 no rock, capitaneada pelos Beatles e pelos Rolling Stones, fãs confessos do rock e blues dos Estados Unidos da América, trouxesse decalques e releituras das preocupações originais dos músicos negros em meio à Grande Depressão dos anos 1930, identificados à terra arrasada que seria a Europa do pós-guerra.

A Estrela da Manhã apareceria no céu do rock de maneira mais visível apenas a partir da segunda metade da década de 1960. Sua primeira grande manifestação aconteceria quando as declarações de John Lennon à imprensa londrina atravessaram o atlântico, sobre os Beatles serem mais famosos do que Jesus Cristo, atingindo em cheio os brios do Cinturão da Bíblia estadunidense — o que se parece muito mais com uma dificuldade de interpretação do público do que uma posição “satânica” do líder dos Beatles. Mais para o final da década, Lennon ainda sofreria mais um pouco com a criatividade quacre, ao aparecer em desenho na capa de “Yellow submarine” fazendo um sinal com a mão que foi erroneamente interpretado como os “chifres do demônio”.

Se os Beatles evitaram entrar nessa questão delicada, houve quem entrasse, uma estranha batida chamava a música que abre o disco “Beggars Banquet” dos Rolling Stones, em 1968, culminando na ambiciosa tentativa de programa televisivo Rock and Roll Circus, no mesmo ano.

Mas o que diz a música *Sympathy for the devil*, que abre o tal disco?

Please allow me to introduce myself
I'm a man of wealth and taste
I've been around for a long, long years
Stole million man's soul an faith
And I was 'round when Jesus Christ
Had his moment of doubt and pain
Made damn sure that Pilate
Washed his hands and sealed his fate
Pleased to meet you
Hope you guess my name
But what's puzzling you
Is the nature of my game [...]

("Sympathy for the Devil", Mick Jagger e Keith Richards, *Sympathy for the Devil*, 1968)

O diabo pintado por Mick Jagger e Keith Richards é bastante diferente do de Robert Johnson. É culto, politizado, refinado, irônico. O amigo de Johnson parece ser muito mais próximo, cotidiano, afeito à promoção do sofrimento no varejo da vida do bluesman, amaldiçoado por sua escolha de afetos, do que o pensamento em escala de quem participou de guerras, revoluções,

assassinatos de figuras históricas, descrevendo com bastante sarcasmo a hipocrisia do falso moralismo de instituições como o Estado e a Igreja. O diabo ianque é pessoal e cotidiano, enquanto o britânico é ele mesmo uma instituição, e mais afeito a uma fenomenalidade histórica.

O caráter subversivo e erótico do rock sofreria uma primeira migração, na metade da década de 1960. Com a esterilização de suas origens através de seu embranquecimento e enquadramento no sistema no final da década anterior nos EUA, seu ideário transmigraria através da invasão cultural na Europa Ocidental, influenciando uma nova geração de artistas, que, por sua vez, realizaria o caminho de volta. Seria a "invasão britânica", com os Beatles e os Rolling Stones invadindo televisores e toca-discos das famílias dos EUA, ainda meio tontas do delírio macartista e do impacto da Revolução Cubana, às voltas com a digestão de arrazoados para enviar suas crianças para morrer em Saigon e adjacências, entre outras drogas trazidas pela Guerra Fria. Sistemicamente ávida por definições imaginárias para seus inimigos



Roadburn Festival 2017, Tilburg, Holanda, uma das últimas apresentações de Esther "Jinx" Dawson com sua banda Coven. A imagem do festival parece ser claramente inspirada na artista

imaginários, a puritana sociedade estadunidense atribuiria à "invasão britânica" a pecha de satanistas, com as habituais manifestações de histeria coletiva características de sua massa de manobra. Também haveria uma resposta positiva nesse sentido, marcada sobretudo por um florescimento da chamada contracultura, que teria seu ápice na Era dos Festivais, dos quais o de Woodstock, em 1969, acabou por se tornar o mais icônico. Como em toda repressão ideológica — e como qualquer responsável pela criação de adolescentes sabe —, o efeito de proibição apenas estimula a expansão dos produtos culturais em questão, gerando derivações e diversificações, das quais Satanás seria mais um ramo promissor à época, e profícuo em seu desenvolvimento.

Naquele mesmo ano, quatro rapazes perambulavam pelas ruas de Birmingham, cidade operária inglesa. Músicos autodidatas, ansiosos por repetir o sonho exitoso da geração anterior e ascender à condição de astros do rock, como os Beatles e os Stones, fugindo do destino do proletariado local, um menu composto pelas opções de trabalho extenuante e sem sentido nas fábricas, a pobreza famélica ou a cadeia. A opção de escape seria seguir a nova onda da "invasão britânica", à época marcada por grupos como o The Who, Cream, Animals e Yardbirds, que já trilhavam o caminho aberto por seus antecessores, com mais volume sonoro e ambição artística, fortemente influenciados pela cultura hippie psicodélica.

Não apostaríamos nesses quatro rapazes. Além de não serem exatamente talentos destacados em suas áreas, como Jimi Hendrix, Keith Moon ou Jack Bruce, havia alguns agravantes. O vocalista, um jovem já com passagens pela cadeia local, era

gago e disléxico. O guitarrista, que poderia ser identificado como o menos amador dos quatro, havia perdido recentemente as pontas de três dedos de uma mão no último dia de trabalho em uma serralheria. Conhecidos de colégio, não eram exatamente amigos próximos, mas estavam circunstancialmente juntos pela completa falta de opção e carência de recursos. Se fôssemos apostar em uma jornada épica de estrelas do rock, não seria nesses manés. Tocariam seu blues eletrificado, com decalques mais primários da estruturas musicais das matrizes de Jimi Hendrix Experience e Cream, em clubes e bares de quinta categoria, até a inércia das relações sociais produtivas os jogar de volta aos cartões de ponto, à sarjeta ou à cadeia.

Mas, ao passarem por um cinema, e se depararem com o cartaz de um filme de terror que estava fazendo sucesso, estrelado por Boris Karloff, veio à mente de um deles a seguinte conjectura: "Ei, as pessoas gostam de ser assustadas. Gostam tanto, que são capazes de pagar para assistir a filmes assustadores. Por que não tocamos música assustadora?".

Quatro luzes se acenderam nas cabeças dos zés ruelas, que voltaram correndo para o galpão onde ensaiavam e, munidos de amplificadores potentes, estamina e muita subliteratura ocultista e de ficção científica baseada em H. P. Lovecraft, Edgar Allan Poe, Aleister Crowley, quadrinhos pulp e filmes de terror da Hammer, passariam a fazer música alta, barulhenta, dissonante e assustadora, como no filme do cartaz, Black Sabbath, que rebatizaria o pouco imaginativo Earth, rumo ao sucesso. Da lírica típica da adolescência púbere no estilo Beatles-fase-um, Geezer Butler municiou as palavras para Ozzy Osbourne



cantar por sobre um trítone composto por Tony Iommi:

What is this which stands before me?
Figure in black, which points at me.
Turn round quick, and started to run,
Found out, I'm the chosen one... oh no,
no, please God help me!

(*Black Sabbath*, Iommi-Ward-Butler-Osbourne, Black Sabbath, 1969)

E assim, John Michael Osbourne, Frank Anthony Iommi, William Ward e Terence Butler inventaram, em 1968, o "rock satânico", certo? É, seria muito divertido deixar você acreditar nisso. Mas existe uma ala especial no Inferno para quem faz esse tipo de coisa, então vamos ajustar essa narrativa.

Primeiro, a instituição e o ambiente. A Costa Oeste dos EUA foi o berço de vários pontos críticos em excentricidades da contracultura nas décadas de 1950 e 1960. Uma delas foi a Igreja Satânica, de Anton LaVey (1930-1991), organização de direito privado com status cultural e religioso (leia-se benefícios fiscais e imobiliários),

que difundiria princípios de um "satanismo contemporâneo", muito próximos de um individualismo libertário de caráter hedonista. Esse ideário encontrou ressonância no ambiente contracultural californiano, concentrado geograficamente na Haight Street em Los Angeles. Não à toa, LaVey estabeleceria a sede da Igreja Satânica naquele logradouro. Talvez atraídos pelos princípios hedonistas defendidos pela figura exótica e carismática, ou pelos benefícios fiscais dados às instituições religiosas em qualquer Estado que tenha a sua *derrière* presa a organizações capazes de controle social efetivo, ou talvez ainda — no que seria mais provável — uma combinação de ambos, expoentes da indústria cultural dos Estados Unidos passaram a investir e dar espaço ao "satanismo contemporâneo". Também é justo atribuir a simpatia deferida a LaVey e à sua Igreja a uma honesta reação ao macarthismo e o fundamentalismo religioso que organizava perseguições políticas na "terra da liberdade" já por duas décadas. Em tempos de concepções monolíticas de "Deus", "família" e "pátria", seus contrastes adquiriram formas atraentes. Acontece, você sabe...

De fato, um exame mais detalhado do ideário da Igreja Satânica e do satanismo de LaVey aproxima seu conteúdo muito mais de um agnosticismo que ironiza o cristianismo puritano, em seu caráter mais moralista e de controle social. Está muito mais próximo de um racionalismo cínico e hedonista, cuja profundidade atingiria o limite da crítica à repressão sexual, em termos até bastante rasos. Mas o combo de liberdade fiscal e imobiliária, excentricidade marginal e sexo livre, devidamente abastecido por aditivos químicos, atraiu parte

razoável da contracultura. É difícil julgar essas pessoas. Quem nunca?

O Satanismo Laveyano foi oficialmente fundado em 6 de julho de 1966, quando do lançamento da *Bíblia satânica*. As doutrinas básicas desse satanismo se baseiam na ideia de que Satanás é um arquétipo (e não uma entidade), e na interpretação positiva de conceitos associados à simbólica das trevas. Também se baseiam no individualismo, na autoindulgência e na lei do retorno, com mimetizações ritualísticas e cerimoniais contrapostas ao cristianismo, inspiradas nas práticas de Aleister Crowley e de uma base filosófica irracionalista e pragmatista que vai, em uma espécie de ecletismo característico do autodidatismo de LaVey e seu grupo, de Schopenhauer e Nietzsche, passando por Camus e Sartre, até o pragmatismo individualista de Bergson e Ayn Rand. Há empréstimos evidentes de mitologias sem sopesamento ou hierarquia, como a fusão do conceito de Crowley sobre o satanismo como parte do "Caminho da Mão Esquerda", com o termo origi-

nário do conceito hindu, *Vamamarga*, em oposição religiosa e filosófica ao Caminho da Mão Direita, *Dakshinachara*. O decalque favorece tanto a tendência orientalista adotada pela contracultura fortemente atraída em seus aspectos religiosos, quanto o espírito de rebeldia e ecletismo nela característico.

É provável que Mick Jagger e Keith Richards tenham sido tentados pelas ideias presentes em *Sympathy for the devil* quando conheceram a Igreja Satânica, ao visitarem os EUA, pouco depois dos Beatles. As menções à "cortesia", "gosto estético" e "respeito territorial" denotam que o ideário parece ter impressionado tanto aos membros dos Stones como o Maharishi indiano encantou aos Beatles. Aquele batuque da música? É uma outra história, ligada a uma esticada ao Brasil que os dois Stones realizaram, pouco depois. O que nos interessa a esse respeito é que a Igreja Satânica viu no rock um benefício mútuo. O próprio LaVey tentaria se lançar como músico, repetidas vezes, usando o marketing da Igreja Satânica, como músico, sem muito sucesso. A cultura pop já lhe reservara um lugar confortável como o papa da Igreja Satânica.

A *Bíblia satânica* se tornou um objeto icônico da cultura de massa de sua época. Muitos jovens a leram, e talvez até a tenham levado a sério, na mesma medida de suas pretensões artísticas ou filosóficas, seguindo a máxima warholiana da notoriedade disponível a todos por "quinze minutos". Seu ideário influenciaria muitos letristas, para o bem e, para o mal, e talvez até para o pior. Charles Manson manda lembranças.

Mas não foi ele a atravessar o protagonismo dos quatro rapazes de Birmingham. Nem o Blue Cheer, grupo de blues-rock pe-



Estátua de H. P. Lovecraft em Providence, Rhode Island. O autor foi um dos pioneiros do terror moderno e inspirou a gênese da banda Black Sabbath

sadíssimo para sua época, muito menos o Black Widow, com sua teatralidade que influenciaria bandas como Kiss e Alice Cooper na década seguinte. Estamos falando de Jinx Dawson e seu Coven, uma armação das mais bem elaboradas pela indústria cultural e o indício mais sólido das raízes verdadeiras do rock satânico. Esse é o nosso segundo ponto, ou o vetor.

Esther "Jinx" Dawson não tinha dezoito anos quando o primeiro disco do Coven estava prestes a ser lançado, no verão californiano de 1969. Isso é consistente com sua trajetória de talento precoce, desde o estudo de artes e sólida formação musical. Isso impressionou notoriamente Bill Traut (1929-2014), ex-músico de jazz e produtor executivo da Dunwich Records, uma gravadora pequena que lançava artistas promissores para a Mercury. Traut já acumulava alguns pequenos sucessos locais e era muito bem relacionado no meio, o que lhe permitia a manifestação de algumas idiossincrasias artísticas, como sua inclinação pela literatura de H. P. Lovecraft e pelo estudo do ocultismo de — sim, você adivinhou — Aleister Crowley. Juntar o satanismo à psicodelia parecia uma ideia bastante interessante e rentável a Traut, e a jovem Jinx parecia ser o grande talento catalisador desse projeto. Traut reuniu em torno de Jinx um grupo de músicos um pouco mais velhos e experientes, que produziria uma obra que, sob vários aspectos, representaria um verdadeiro marco do rock satânico do final dos anos 1960. O nome do disco era muito sugestivo: "Witchcraft Destroys Minds and Reaps Souls" (Mercury, 1969).

Já na capa, o choque era imediato: Jinx, o guitarrista Jim Donlinger e o baixista Oz Osborne (a primeira de muitas coincidências), vestidos como satanistas em um ritual, em uma ilustração sob fundo preto, com um crânio espetado numa estaca. Ao abrir a capa do disco, a "missa negra" tinha sua continuidade. Não daremos detalhes aqui, além da primazia no clássico sinal dos chifres do demônio (toma essa, Ronnie James Dio!) e cruzes invertidas, por que existe uma ala especial no Inferno para quem dá *spoilers* indesejados. Fiquemos com a informação de que a missa negra sugerida nas imagens do encarte seguiu à risca as indicações da *Bíblia satânica*. A estrutura musical recendia a um hard rock mais leve do que o executado na Inglaterra à época, que buscava reproduzir o que Cream, Yardbirds e Jimi Hendrix Experience faziam, mas realizado com bastante competência. Os vocais de Jinx se destacavam. As letras tinham temática satânica explícita: *Black Sabbath* (outra coincidência); *White witch of rose hall*; *Coven in charing cross*; *For unlawful carnal knowledge*; *Pact with Lucifer*; *Choke, thirst, die*; *Wicked woman*; *Dignataires of hell*; *Portrait*; e a impressionante *Satanic mass*, uma representação teatral de treze minutos de uma missa satânica (de autoria do próprio Traut), fechando pouco mais de 45 minutos de registro fonográfico. O *loop* maníaco de *Choke, thirst, die choke, thirst, die* é contagioso, ao ponto de ser muito difícil não sorrir ao cantá-lo:

Choke! Choke! Choke! Devil's we evoke!
Thirst! Thirst! Thirst! Suffer 'till you burst!
Cry! Cry! Cry! Fire burns your eye!
Try! Try! Try! Crushed beneath the sky!
Die! Die! Die! Knowing just as I...

[...]

(*Choke, thirst, die*, Coven, Choke, Thirst, Die, 1969)

Se fizermos uma comparação com a estreia dos quatro rapazes de Birmingham, lançada no meio do ano seguinte (*Black Sabbath*, "Vertigo", 1970), Iommi, Ward, Butler e Osbourne talvez ganhem no peso das músicas. As únicas músicas dos ingleses que talvez pareiem tematicamente às composições de Jinx e sua trupe seriam *Black Sabbath*, *N.I.B.* e *Evil woman don't play your games with me* (que nem era deles, mas do Crow). A capa, apesar de também assustadora, mostrava bem menos. O entusiasmo e a intensidade de Ozzy e seus comparsas até oferece uma sinceridade fresca ao blues satânico eletrificado do primeiro disco do *Black Sabbath*, mas ela apenas se equipara também com o que se escuta em "Witchcraft...", e as limitações técnicas derivadas da produção, desde a qualidade da engenharia de som ao semiamadorismo musical dos ingleses ficam evidentes em alguns momentos, o que foi até reconhecido pela crítica especializada à época.

Então, por que o Coven não teve sucesso igual ou maior do que o *Black Sabbath*? Contexto e circunstância. Em 1969, vivia-se a ressaca do Verão do Amor, de 1968. Até aí, o desmoronamento dos contos de fadas de paz e amor não exatamente inviabilizava propostas artísticas como a de Dawson, em verdade podendo até potencializá-las, como aconteceria com o pessoal do outro lado do oceano, no ano seguinte. Mas uma circunstância inesperada apareceria à mesa: o assassinato de Sharon Tate, em agosto de 1969, a atriz e esposa do cineasta Roman Polanski —, que havia acabado de lançar *O bebê de Rose-*

mary —, por uma seita de hippies satanistas, a Família, liderada por Charles Manson. A controvérsia e histeria em torno do evento fez com que a gravadora perdesse o interesse em lançar o disco, retirando-o rapidamente de circulação. Bill Traut submergiera na cena contracultural, voltando quase uma década depois, para produzir o Styx, com uma proposta distinta. O Coven seria desfeito, dando a Jinx uma carreira errática, com lampejos do brilhantismo de sua estreia (como o excelente "Blood on the Snow", de 1974) que, apesar de manter o volume produtivo com qualidade técnica e criativa, a jogaria em uma certa obscuridade e desconhecimento até a atualidade. Seria o proverbial azar das capricornianas? Quem sabe?

De fato, "Witchcraft..." constitui um marco muito mais sólido da origem de um rock satânico do que "Black Sabbath". Seus participantes transitaram por uma institucionalidade muito mais representativa, fazendo referências mais nítidas da cultura e cosmovisão satanistas. Dado o caráter da indústria cultural, não descartaram a teatralidade, antes desenvolvendo-a de maneira mais pensada e diligente. Essa mesma aderência institucional, no contexto de uma sociedade com tendências à histeria e ao fanatismo religioso, também seria seu ponto fraco. Foram tão bons que precisaram ser destruídos. O disco, sons e imagens, está por aí, na internet, para quem quiser ver que uma menina de Chicago é capaz de assustar mais do que quatro marmanjos de Birmingham. E ainda faltavam dez anos para *O exorcista*.

Por outro lado, se estivermos prestando atenção, torna-se visível uma mudança substancial no protagonista deste capítulo, e ela acompanha o próprio processo de

desenvolvimento do rock enquanto fenômeno cultural do pós-guerra, no século XX. Em suas primeiras três décadas, ou seja, no espaço de uma geração, o Diabo seria incorporado à temática do rock não apenas como mais uma personagem, ainda que não prescindisse dessa condição. Satanás mudaria sua persona dramática, expondo em termos mais amplos sua visão de mundo e da humanidade, partindo do varejo da promoção da miséria humana, e consequente derrota divina, para o atacado do convencimento em massa de seu ideário, com as devidas pausas comerciais para a divulgação dos produtos dos patrocinadores.

Ao ser reconhecido como um nicho interessante para a indústria musical, Satanás teve sua substância ressignificada, adotando até mesmo alguns limites morais, linhas das quais ninguém passaria sem atrair a

repulsa de seus consumidores, ávidos pela identificação com o espírito de rebeldia e vazão passional, também devidamente temperados pelo marketing, ao gosto do freguês. Rebeldia? Sexo? Violência? Sim, mas nada contra crianças, animais ou nossos patrocinadores... Ao mesmo tempo em que se dava a sua celebração pela cultura do rock, Satanás também foi domesticado e pasteurizado para consumo em massa. Doutor Fausto, a personificação do drama humano pela busca do conhecimento, em seu embate com Mefistófeles, esteve sempre um passo atrás do pessoal de vendas das gravadoras.



O pessoal mais curioso no que estivesse acontecendo por aqui pode encontrar alguns decalques líricos nas letras da parceria Raul Seixas — Paulo Coelho, nos anos 1970. Lá estão, inclusive, referências diretas a Aleister Crowley, e indiretas ao conjunto do satanismo lavejyniano. Nada muito direto, ou profundo, mesmo para esse substrato.

Então, falemos dos sobreviventes da rebordosa do Verão de 1968. O pessoal de Birmingham. Após descobrirem que as pessoas realmente gostavam de música assustadora — não sejamos pedantes de exigir que eles conheçam Wagner, por favor — nossos quatro rapazes ganhariam um adiantamento para mais um disco, a ser gravado em condições um pouco melhores. Não muito, um pouco melhores. No final de 1970 sairia "Paranoid", um álbum dos mais ressonantes sentimentos de sua época. Guerras, drogas, brigas de rua,

holocausto nuclear, doenças mentais, filmes de terror, distopias... com um único alívio dado pelas digressões de ficção científica do letrista Geezer Butler, o cardápio de desgraças do final da Era de Ouro estava dado no disco. Satanás apa-

rece bem menos do que no disco anterior: uma linha, em *War pigs*.

De toda forma, àquela altura dos acontecimentos, o Black Sabbath, a despeito de rejeitar qualquer associação com organizações satanistas, já era considerado um grupo satanista. Iommi, Ward, Butler e Osbourne teriam de lidar com isso pelo resto de suas vidas. A verdade é que, salvo alguns momentos pontuais, em termos iconográficos, cênicos ou musicais — como a capa de "Sabbath bloody Sabbath" (*Vertigo*, 1973) — a banda estaria muito mais afeita à ficção científica, à apologia de substâncias estupefacientes ou à

boa e velha dor de corno, temas que aparecem com muito maior incidência do que Satanás na lírica da banda. Até o primeiro racha da banda, no final da década de 1970, é um grande exercício de imaginação associar o Black Sabbath de maneira muito estrita com o satanismo. Nesse sentido, teriam sido tão satanistas quanto o Deep Purple de *Demon's Eye*, *The Mule* e *Burn*, músicas com referências diretas ao demônio, ou o Led Zeppelin e as cascatas de Jimmy Page com Aleister Crowley, amplamente reverberadas pela revista *Rolling Stone*. O Satanismo, completamente domesticado a essa altura, consistia em apenas mais um valor agregado à mercadoria oferecida ao público. Não é à toa que o último espasmo de rebeldia do rock, o punk, no final dos anos 1970, ignoraria completamente a carga ideológica do satanismo em seu niilismo absoluto quanto às instituições.

Após os anos 1970, a coisa se tornou meio corporativa, ou mercadológica, a depender do gosto do freguês. É claro que

poderíamos citar a teatralidade de gente como Alice Cooper ou — ha, ha, ha — Kiss, ou mesmo, posteriormente, os doidos da península Nórdica como Kim Bendix (King Diamond para você, criança), ou aqueles outros doidos afeitos a incendiar igrejas na Noruega já na virada do milênio. Mas, fora o circo, a rica iconografia e o crescente descaso pelo acúmulo de blasfêmias, muito pouco se acrescentaria em conteúdo até os dias de hoje, fora uma crescente tendência à incorporação do caráter ritualístico, circense mesmo, do satanismo na cultura do rock & roll. Claro que, nesse momento, o próximo grupo de adolescentes excluídos dos parâmetros conjunturais de aceitação social deve estar pensando na melhor maneira de chocar a diretora do colégio ou o pessoal da gestão do condomínio, mas também é factível que a indústria cultural já tenha um cercadinho pronto para mais essa turma. Não compartilhamos do otimismo a respeito dos últimos anos verem um revival ou "neosatanismo". É mais provável que tenhamos reciclagens de velhos clichês, até mais interessantes às gerações que os conheceram em primeira ou segunda mão, do que às novas.

É, essa história não termina com uma palavra de esperança ou otimismo em relação ao futuro. Isso deve lembrar algo escrito no alto de algum portão de entrada de algum lugar. Leiam as placas, sempre.

Tá, você queria uma nota sobre Aleister Crowley, ou Edward Alexander Crowley (Royal Leamington Spa, 12 de outubro de 1875 — Hastings, 1 de dezembro de 1947). Ele pode ser definido em termos mais materiais como um artista performático mais próximo aos movimentos artísticos de sua época do que a uma manifestação religiosa do Satanismo. Nesse sentido, há obras muito interessantes no sentido de provocações ideológicas que o relacionam muito mais ao futurismo, surrealismo e existencialismo do que à Teologia. Levá-lo a sério como filósofo, em nossa opinião, é injusto para com sua proposta estética como artista.

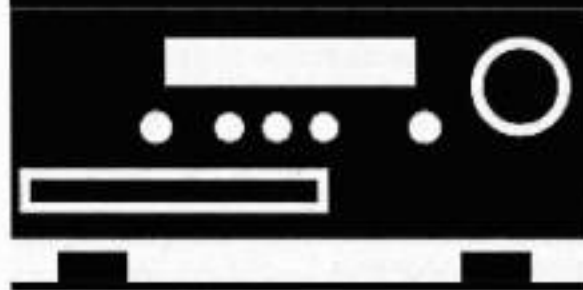




Foto da Boleskine House em 1912, relativamente modesta aos padrões atuais das grandes fortunas do rock & roll. Esta casa à beira do Lago Ness, no entanto, guarda profundas relações com o satanismo, pois pertenceu a Aleister Crowley e foi comprada posteriormente por Jimmy Page



ALBUM 5

**MATERIAL
GIRLS AND BOYS**

POR UMA (QUASE) HISTÓRIA ECONÔMICA DO ROCK

Rita Almico
Fernando Gaudereto Lamas
Luiz Fernando Saraiva

*Money, get away
Get a good job with more pay and you're okay
Money, it's a gas
Grab that cash with both hands and make a
stash
New car, caviar, four star daydream
Think I'll buy me a football team*

(Roger Waters, Pink Floyd)



Bonecos do Kiss disponíveis para venda individual
ou em grupo por US\$ cada

O país do Rock

Se pudéssemos entender o rock como um país, o seu Produto Interno Bruto (PIB) o colocaria entre as maiores economias do mundo. Esse país teria sua frota de aviões, navios e todo tipo de carros; teria ainda algumas das maiores fortunas individuais (ou em grupo) de todo o globo, empresas multinacionais como gravadoras, redes de televisão, rádios e as principais produtoras megaeventos, fábricas de disco/CD's/streaming, instrumentos musicais, aparelhos de som, roupas e, nos últimos tempos, bebidas alcoólicas, videogames e até caixões. Algumas das melhores casas de shows e as maiores e mais luxuosas mansões também estariam no mapa dessa nação.

O país também teria milhões de trabalhadores anônimos (ou nem tanto), lutando para chegar ao estrelato ou que simplesmente vivem de atividades derivadas dessa indústria que, desde a década de 1950, demonstra de maneira inequívoca o valor e a importância do que os economistas chamam de "economia da cultura", "indústria cultural" ou, mais recentemente, *rockonomics*. Artistas iniciantes ou de longa trajetória nos circuitos menos conhecidos (e lucrativos); técnicos de som, iluminação e montagem de palcos e cenários, produtores, contrarregas; vendedores de ingressos, ambulantes que vendem *souvenirs* do(s) maior(es) espetáculo(s) da terra e, ainda, um grande número de traficantes, usuários, sem-teto, pessoas na rua que esmolam por ingressos. Um mundaréu de gente se divertindo, trabalhando, observando, curtindo, tocando, cantando, vendendo ou simplesmente vivenciando as experiências proporcionadas pelo rock & roll.

Por último, uma população de bilhões de seres humanos que em uma sociedade de consumo como a nossa consomem o rock como um dos estilos que cria toda uma indústria cultural de bens imateriais e materiais. Em outros termos, encarando o rock como um país que, apesar de altamente desenvolvido em vários aspectos, particularmente técnicos e tecnológicos, também convive com uma desigualdade social abissal, na medida em que muitos dos que habitam esse país não conseguem fugir da pobreza e atingir o topo da pirâmide social, cenário tão típico de nossa sociedade contemporânea. Milhares (ou seriam milhões?) de artistas não conseguirão sair do anonimato e alcançar o lugar de *rockstars* ou, menos ainda, constar nas listas dos milionários do rock.

Apesar de reconhecermos que o rock pode ser tratado como um país à parte, cabe a pergunta: como medir o PIB dessa nação? Ou melhor, como executarmos tal tarefa sem parecermos enfadonhos? Para a grande maioria dos leitores e apreciadores do bom e velho rock & roll, os números da economia não são familiares, apesar de esses mesmos roqueiros apreciarem números como vendagem de discos, a grandiosidade dos shows e isso sem falar em camisas, adesivos, *bottons*, entre outras bugigangas relacionadas ao rock e intensamente consumidas pelos que gostam do gênero. Essa será nossa árdua tarefa neste artigo.

O rock em números

Dentro deste exercício de imaginação, se o rock fosse um país, uma das formas de avaliarmos sua economia seria através das exportações, tanto pela quantidade como

pela qualidade do que é exportado. Uma das possibilidades é analisar o rock pelas vendas de discos. Quais bandas/cantores venderam mais? Contrariamente aos dados das exportações de um país, que são bem mais seguros, uma vez que mexem com vários interesses, públicos e privados, os dados sobre vendas de discos são um pouco mais subjetivos, uma vez que baseiam-se em estimativas. Mesmo assim, elas podem se aproximar bastante da "verdade" dos fatos.

Outra questão que merece destaque é o fato de que as listas de vendas de discos costumam incluir artistas que nem sempre estão associados ao universo do rock. São listas musicais e, portanto, incluem cantores e bandas de todos os gêneros. Para nosso caso, analisaremos apenas as bandas e cantores que estão intimamente associados ao rock.

Encabeçando a nossa lista, não surpreendentemente, temos os Beatles, com a incrível marca de aproximadamente 1 bilhão de discos vendidos! Nesse caso estão incluídos singles e LPs, mas, mesmo assim, chama a atenção os números da banda. Em segundo lugar, o que também não surpreende nem um pouco, encontramos Elvis Presley, com uma estimativa de vendas entre 500 milhões e 1 bilhão. Em terceiro lugar está o Led Zeppelin com vendas situadas entre 200 milhões e 300 milhões de discos. Se incluirmos astros do pop rock como Madonna — algo próximo a 300 milhões de discos vendidos — ou Michael Jackson, que alcançou a marca de 1 bilhão de discos vendidos, essa lista fica mais imponente. Isso porque esses dois nomes da música internacional flertaram com o rock em muitos momentos de suas carreiras.

Até agora falamos apenas de cantores e bandas internacionais, mas será que exis-

te algum cantor ou banda brasileira que tenha alcançado números tão significativos na vendagem de discos? O brasileiro mais bem ranqueado nesta lista é ninguém menos que Roberto Carlos, com 140 milhões de discos vendidos. Um número significativamente menor do que os mostrados até aqui, mas bastante significativo se levarmos em consideração a pouca inserção de músicos brasileiros em mercados fortes como o da Europa Ocidental ou dos Estados Unidos. Roberto Carlos foi um dos que

alcançou maior amplitude, indo para além do mercado nacional e atingindo boa parte da América Latina, o que explica as altas vendas (para os padrões brasileiros, claro). Temos que considerar, ainda, que o "Rei" se afastou do rock & roll e trilhou um caminho, digamos, mais romântico. A também romântica, mas sempre roqueira, Rita Lee, é a brasileira com vendas mais significativas no gênero. Ela vendeu algo próximo a 55 milhões de discos, superando inclusive artistas como Rush (com 40 milhões



A fusão do termo "rock" com o "economics" se popularizou como uma análise econômica do fenômeno musical a partir dos anos 1980, com a publicação do livro *Rockonomics: The Money Behind the Music* [O dinheiro por trás da música], de Marc Eliot, de 1989. Sem se ater à análise do rock, mas ampliando para todos os estilos musicais — seja do passado, do presente e daquilo que a indústria cultural aposta agora para ouvirmos amanhã — diversos autores começaram a analisar a indústria cultural a partir da economia.

No livro *Rockonomics: a Backstage Tour of What the Music Industry Can Teach us About Economics and Life* [O que a indústria da música nos pode ensinar sobre economia e sobre a vida], de Alan B. Krueger, de 2019, aprendemos que a indústria musical funciona a partir dos seguintes princípios:

1. Oferta, procura e... apesar do sucesso de uma banda ou música depender da demanda (desejo das pessoas), os consumidores podem se revoltar se acharem que os artistas estão cobrando preços injustos ou se tornando ambiciosos demais.
2. Escala e insubstituibilidade (ou tamanho e originalidade): o público que usufrui de música não gosta de aceitar imitações, seus artistas são os maiores e os melhores
3. A sorte: ninguém quer um artista azarado (já basta a gente); o timing é muito importante nos lançamentos e isso é bastante imponderável.
4. O princípio David Bowie: quando o *Thin White Duke* (ou o fino duque branco) deu uma entrevista em 1999 dizendo que a música estaria em todos os cantos e que os shows seriam a principal fonte de \$\$\$, ele não poderia ter acertado mais; não só os shows viraram as principais fontes de renda dos músicos, mas também seus avatares; produtos e propagandas assumem papel cada vez maior nesse mercado.
5. Justo "pero no mucho"? Algum grau de exclusividade para assistir aos shows, conhecer o artista (ou a banda) depois ir a excursões exclusivas, além de produtos únicos, que custam caro, mas que tem quem compre.
6. O princípio William Baumol: pensando que um quarteto de cordas interpretando Schubert toca as mesmas músicas e pela mesma duração da mesma forma nos últimos duzentos anos, as inovações (cenário, iluminação, local, difusão etc.) não podem aumentar os custos indefinidamente. Dizendo de outra forma, até para inovar, os custos tem que ter limite.
7. O dinheiro (ainda) não é tudo? Por mais que se venda, a indústria cultural ainda mexe com coisas que não têm preço; as emoções ainda têm um valor que não está totalmente monetizado.

de discos vendidos), Judas Priest (com 45 milhões de discos) e até mesmo músicos e bandas mais contemporâneos e mais midiáticos como Coldplay (com 50 milhões de discos vendidos).

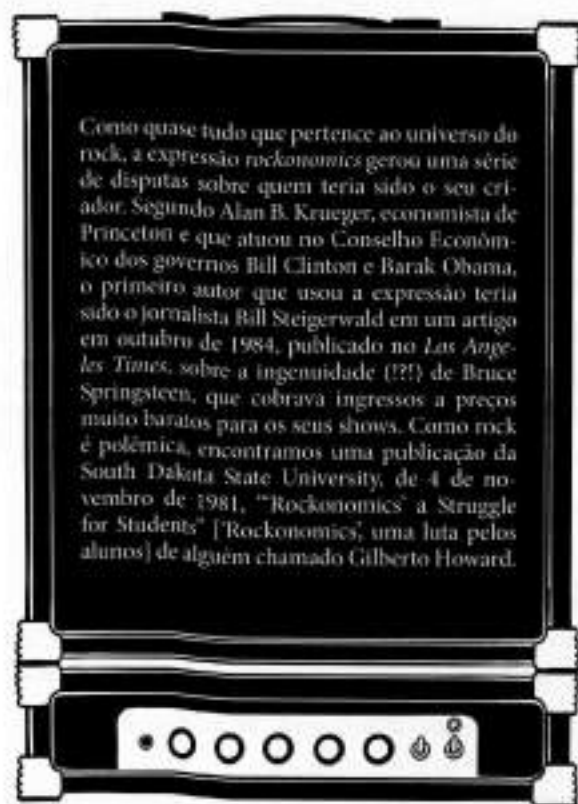
A venda de discos, até o início do século XXI, era um claro sinal da força e da influência desses artistas, pois sinalizava o alcance de suas marcas, seja em um único país, seja como foi em muitos casos, em vários países e em diferentes continentes. As vendas eram impulsionadas por importantes mecanismos de alavancagem de vendas, como os lançamentos dos *singles*, participação em programas de televisão e o infame “jabá”, ou seja, o pagamento para que rádios tocassem determinadas músicas. Tudo era direcionado para a venda dos discos, alimentada pela lógica da chamada indústria cultural.

Dentro dessa lógica, situavam-se também os direitos autorais e os direitos de imagem. Os primeiros se referem à execução, regravação, apropriação e modificação das músicas por vários veículos (hoje diríamos plataformas) e pessoas. Já os direitos de imagens vão da própria imagem dos artistas, bandas e dos ícones ou logomarcas criadas por elas — como a indefectível boca dos Rolling Stones, cujos direitos de imagem valem muito mais que todos os custos e vendas deste livro.

A questão dos direitos autorais é, certamente, muito delicada, pois sempre houve conflitos entre os músicos e as gravadoras, com os primeiros considerando que mereciam ganhar muito mais pelo seu trabalho, enquanto do outro lado as gravadoras argumentavam o quanto difícil e caro era realizar as promoções dos álbuns.

O cálculo dos direitos autorais é anual e depende muito da capacidade de inserção

dos músicos no cenário atual. Mesmo assim, cantores e bandas classificados como “dinossauros do rock” ainda conseguem obter altos valores em direitos autorais. Em matéria publicada pelo site da BBC Brasil em 16 de agosto de 2017, Helen Soteriou e Bill Wilson, baseando-se na lista da *Forbes* daquele ano, apontaram que os familiares de Elvis faturaram 27 milhões de dólares e obtiveram os frutos da venda de 1 milhão de discos! Evidentemente, boa parte desse dinheiro não veio exclusivamente da venda de discos, pois o mundo em 2016 já não vivenciava a mesma lógica da indústria cultural do tempo em que Elvis viveu e encontra-se em um ambiente muito mais complexo, como discutiremos adiante.



Para o caso brasileiro, o Escritório Central de Arrecadação e Distribuição (ECAD), responsável por ranquear, cobrar e distribuir os direitos autorais, produz,



anualmente, uma lista das maiores arrecadações de direitos autorais no país por segmento (rádios, shows, casas de festa e diversão, festas juninas, sonorização ambiental, carnaval e festas de fim de ano e música ao vivo). A lista das rádios e shows, as que mais nos interessam neste artigo, referente ao ano de 2021, não trazem nenhum músico ligado, direta ou indiretamente, ao rock.

A partir do início do século XXI, o desenvolvimento acelerado de novas tecnologias, invariavelmente associadas ao desenvolvimento dos celulares, mais especificamente *smartphones*, modificou o esquema da indústria cultural da música, que foi cada vez mais desmaterializada, ou seja, perdeu a necessidade de estar gravada em um disco/CD para que o público pudesse curtir-la. Até mesmo curtir ganhou um novo significado...

Se antes, como ressaltamos, todo o aparato da indústria cultural estava voltado para a venda de discos, na atualidade ocorreu uma diversificação de características rizomáticas, isto é, como assinalou Deleuze, o esfacelamento de uma unidade em várias direções. Assim, as formas para lançamentos de álbuns transformaram-se radicalmente, sendo necessária uma penetração muito maior na vida privada do ouvinte/comprador, seja através das redes sociais ou nos *streamings*, apelando para

curtidas (como no marketing promovido em redes como o Instagram e o Twitter), seja por "ouvidas", ou seja, quantas vezes a pessoa está ouvindo a música no *streaming* (como o Spotify ou Deezer). Esses mecanismos mostram-se atualmente muito mais poderosos do que qualquer "jabá" dos anos 1980 e alavancam carreiras como a de Beyoncé, Jay-Z, Coldplay e tantos outros artistas, incluindo a "prata da casa" Annita. Justamente por isso, tais músicos não vendem (discos) tanto quanto os primeiros da lista com a qual iniciamos este artigo. Entretanto, os meios digitais (Macluhan estava certo?) mostram-se muitas vezes mais poderosos como divulgação das músicas e dos próprios artistas.

A partir das mudanças nas últimas décadas, mudaram também os critérios de avaliação do sucesso de um músico. Logo, os shows ganharam, nesse contexto, uma nova dimensão, auxiliados pelos meios digitais acima assinalados, funcionando como uma forma de promoção de obtenção de lucros como nunca havia sido. Se Bob Dylan pôde passar dez anos sem fazer um único *show*, como os Beatles encerraram a banda sem fazerem mais apresentações ao vivo, hoje, para alguém que queria viver de música, tal opção é simplesmente impossível, já que esse tipo de apresentação repre-

senta uma parte importante da arrecadação dos artistas. E elas podem ser virtuais!

Ricos do rock

Da gravação dos discos, divulgação em diversas mídias e turnês, vive o rock & roll. Esse percurso envolve milhares de trabalhadores nas mais diversas atividades, para fazer chegar até as mãos dos afoitos fãs do rock os produtos que esse estilo musical pode oferecer. Em todos esses momentos, aquele rock que reunia bandinhas de garagem fazendo sons distorcidos com suas guitarras deixou esse lugar de periférico e passou a ser um dos estilos musicais mais rentáveis do mundo. Desde discos, roupas, sapatos, joias e bijuterias, acessórios em geral, *bottons*, adesivos, até outros produtos menos diretamente ligados ao universo musical — como a marca de caixões (isso mesmo!) do Kiss — o rock gera empregos e renda de assustar nossos pobres bolsos. E o país do rock segue imitando a realidade. Uns com tanto, enquanto outros ...

Se consultarmos as listagens dos mais ricos do universo musical feitas pela revista *Forbes* anualmente, os roqueiros não fazem feio com suas fortunas arrebanhadas de vendas, shows e *outras cositas* más. Segundo lista publicada em abril de 2021, entre os dez artistas mais bem pagos do mundo na última década (2011-2020), bandas como U2 e Eagles, além de Paul MacCart-

ney, marcam presença. O Eagles, em parte graças ao álbum "Their greatest hits 1971-1975" — foram mais de 38 milhões de cópias, o que o colocou como o mais vendido nos EUA em todos os tempos, superando "Thriller", de Michael Jackson — acumulou mais de 430 milhões de dólares em dez anos. A banda californiana também figura em quarto lugar entre os dez artistas mais bem pagos de 2019, com arrecadação de 100 milhões de dólares, principalmente por causa da grande quantidade de shows. Os irlandeses do U2 faturaram 440 milhões de dólares, sendo a banda mais bem paga na década — só com a turnê "The Joshua Tree Tour", de 2018, arrecadaram 316 milhões de dólares. Já o eterno Beatle Paul embolsou sozinho 536,5 milhões de dólares no mesmo período. Para determinar essa classificação, a *Forbes* levou em consideração as receitas com turnês, músicas e empreendimentos comerciais externos, consultando a Pollstar e Nielsen Music, além de entrevistas com profissionais da música, entre eles muitos artistas. Entre os roqueiros, outra banda que figura na lista é o Metallica, com ganhos na casa dos 70 milhões de dólares em 2019.

Aliás, também individualmente, membros de bandas estão confortáveis financeiramente. O cantor Jon Bon Jovi apareceu em lista de ricos do gênero com um patrimônio líquido de 410 milhões de dólares, seguido do baixista Gene Simmons



do Kiss, com 400 milhões de dólares e dos “donos” do Metallica: James Hetfield e Lars Ulrich, que tem patrimônio de 300 milhões e 350 milhões de dólares, respectivamente. Alguns, como Bono Vox, ganharam mais dinheiro com outros investimentos do que com o trabalho com música. O vocalista do U2 arrecadou cerca de 1,5 bilhão de dólares investindo no Facebook, mas é claro que a acumulação primitiva veio do rock.

Entre 2017 e 2018, o U2 colocou no bolso 118 milhões de dólares com turnês, direitos autorais e novos lançamentos. Essa mesma lista da *Forbes* conta com o Guns N’ Roses; 71 milhões de dólares — graças a volta do guitarrista Slash e do baixista Duff McKagan na turnê “Not In This Lifetime... Tour”. Roger Waters também aparece com 68 milhões de dólares, fruto principalmente de suas andanças pelo mundo com a turnê “Us + Them”. Outros nomes do rock na lista são: The Eagles, Paul McCartney, Foo Fighters, Elton John, Metallica, Rolling Stones e Imagine Dragons. Elton John, aliás, é figurinha fácil quando se trata de roqueiros ricos. No primeiro semestre de 2019, considerando apenas o faturamento com apresentações, esse roqueiro das antigas computou mais 82,6 milhões de dólares na conta. Em 26 apresentações no mesmo período, com ingressos custando 110 dólares em média, o Metallica somou 69,7 milhões de dólares — o que equivale a cerca de quase 3 milhões de dólares por *show*.

A revista *Billboard* listou os cinco artistas que, apesar da pandemia, lucraram em 2020. A banda britânica Queen apareceu com renda total de 48,7 milhões de dólares, sendo 15 milhões em *royalties* via *streaming* — a banda está entre as poucas do rock que fatura horrores com as plataformas digitais. Já na lista da *Forbes* dos

artistas mais ricos para o mesmo ano, Elton John é o roqueiro mais bem posicionado (14º), com arrecadação de 81 milhões de dólares. A turnê “Farewell Yellow Brick Road” é responsável pela maior parte dessa bolada, que em 2019 gerou 212 milhões de dólares para o artista e foi a segunda maior do ano. O filme biográfico “Rocketman”, lançado em maio de 2020, não entrou nas cifras do cantor, e teve arrecadação de 195,2 milhões de dólares, segundo o Box Office Mojo. Mesmo não figurando entre os que mais faturaram em 2020, os Rolling Stones embolsaram 59 milhões de dólares, boa parte pelos *shows* da turnê “No Filter Tour”. Os roqueiros do Metallica aparecem com 40,5 milhões de dólares, que chegam pela turnê “WorldWired” — desde 2016 já faturaram 400 milhões de dólares.

No dia do rock em 2021 — escolhido em homenagem ao festival Live Aid, com *shows* simultâneos em Londres e na Filadélfia, ocorrido em 13 de julho de 1985 — um site publicou uma lista dos roqueiros mais ricos do mundo. Sting (400 milhões de dólares), Gene Simons (400 milhões de dólares), Jon Bon Jovi (410 milhões de dólares), Keith Richards (500 milhões de dólares), Mick Jagger (540 milhões de dólares), Elton John (560 milhões de dólares), Bruce Springsteen (575 milhões de dólares), Jimmy Buffett (600 milhões de dólares), Bono Vox (750 milhões de dólares) e Paul McCartney (985 milhões de dólares) aparecem como os dez maiores milionários desse ano no mundo do rock & roll. Eles estão no topo da pirâmide econômica do nosso país imaginário.

Só pelos números anunciados aqui, a fortuna desses roqueiros chegaria a um total de 5,6 bilhões de dólares que, atualizados para valores de hoje, significariam

mais de 14 bilhões. A soma das fortunas desse grupo seleto e limitado de artistas do rock formaria um PIB maior do que o de muitos países reais do mundo, figurando como o 153º PIB do mundo (em uma lista de 224 países), fora o faturamento com *shows*, gravadoras e festivais.

Rock em milhões

Outra máquina de fazer dinheiro no mundo do rock são os festivais. São muitos espalhados pelo mundo, dos pequenos e médios até os grandes, enormes e gigantescos investimentos que reúnem bandas do *metier* ou mesmo de fora dele em apresentações que estão muito além de faturar somente em ingressos. Escolhemos alguns para servir de exemplo. Entre os maiores festivais de rock do mundo estão o Rock in Rio (Rio de Janeiro, oito edições desde 1985; Lisboa, oito edições desde 2004; Madri, três edições desde 2008; e uma edição em Las Vegas), Lollapalooza (desde 1991 em várias cidades da América do Norte, e em Chicago, a partir de 2005; Santiago, a partir de 2011; São Paulo, a partir de 2012; Buenos Aires, desde 2014; Berlim recebeu o festival em 2015; e Paris em 2017), Coachella Fest (Califórnia, desde 1999), Summer Sonic Festival (Osaka e Tóquio, desde 2000), Fuji Rock Festival (Niigata, desde 1997), Wacken Open Air (Schleswig-Holstein, desde 1990), Glastonbury Festival, (Pilton, desde 1970), Rock Werchter (Werchter, desde 1974), Sziget (Budapeste, desde 1993) e Download Festival (Leicestershire, desde 2003; Paris em 2016; Madri em 2017. Em 2018 a Austrália ganhou sua edição).

É quase impossível estimar os lucros desses festivais em sua totalidade. São

tantas atividades direta e indiretamente ligadas aos eventos e que movimentam a economia de uma forma a injetar milhões e milhões nos locais onde são realizados que nos parece difícil listar aqui. Daremos alguns exemplos e nos deteremos mais no Rock in Rio (RIR), que tem números exorbitantes em vários sentidos.

Desde a produção, organização, montagem e realização são inúmeros técnicos, músicos, artistas, equipes de apoio, vendedores, patrocinadores, rede hoteleira, de turismo, de alimentação, vestuário, empresas aéreas, rodoviárias, ferroviárias, hidroviárias, incontáveis trabalhadores envolvidos nesses setores, além de profissionais da imprensa, da construção civil, de trânsito, garçons, camareiras, garis, cozinheiros, vendedores ambulantes, motoristas, *roadies*, enfim. Apesar de nosso esforço, sempre faltará citar alguém. Isso tudo, desde muito tempo antes do evento, para que o público assista aos *shows* e tenha uma infraestrutura para que tudo saia da melhor forma possível e mesmo após o final dos festivais.

O Download Festival, um dos maiores eventos de heavy metal da Grã-Bretanha, já teve oito edições. É sucessor de dois grandes festivais que ocorriam no mesmo local, o Monster of Rock e o Ossfest, e tem uma curiosidade: Dexter, um cãozinho que é mascote e ao mesmo tempo figura entre os itens mais vendidos da loja online do festival, além de servir de garoto propaganda do evento.

Glastonbury Festival possui um romantismo de barracas e muita lama durante sua realização. Mas tal e qual seus coleguinhas festivais, ao abrir a página na internet temos logo uma lojinha vendendo produtos para os fãs. É considerado o

ÁLBUNS MAIS VENDIDOS



segundo maior festival a céu aberto do mundo, e cerca de 170 mil ingressos são colocados à venda para os roqueiros de plantão, que pagam aproximadamente 270 libras pelos ingressos. Wacken Open Air é considerado o maior festival de heavy metal do mundo. Na edição de 2019, 75 mil pessoas se divertiram ao som do metal de mais de duzentas bandas, na pequena vila de Wacken. Nessa edição, cerca de cem brasileiros participaram do evento. Conhecido como "Glastonbury japonês", o Fuji Rock Festival é o maior festival do Japão, recebendo mais de 100 mil pessoas. Também no Japão acontece o Summer Sonic Festival, que não é um festival exclusivo de rock, mas com bandas do gênero que se alternam entre as cidades de Tóquio e Osaka. O Coachella Fest, festival que acontece na Califórnia, tem fama de ser um dos maiores festivais da América do Norte, com ingressos que custam a partir de 500 dólares e podem passar dos 3 mil dólares, se incluímos estacionamento e acomodações. Quem pretende participar de alguns desses deve preparar o bolso.

O Brasil recebe um grande festival, em São Paulo, desde 2012. É o Lollapalooza, festival de música que tem edições nos EUA, Chile, Brasil, Argentina, Alemanha e França. A edição brasileira recebeu mais de 70 mil pessoas por dia em sua primeira edição e, em 2019, 250 mil pessoas assistiram os mais de setenta artistas que se apresentaram nos três dias do evento. Em sua última edição, o festival ofereceu água de forma gratuita para os participantes, que desembolsaram individualmente cerca de 1.275 reais pelos três dias do evento.

Tentemos agora esmiuçar o que é considerado o maior festival de rock do mundo: o Rock in Rio (RIR) — se não pelas atra-

ções, que podem passar longe do rock, pelo menos pelos números impressionantes. Desde 1985, o RIR entrou na agenda do turismo carioca. Em sua primeira edição havia muito improviso, com uma infraestrutura um tanto mambembe, piorada pela chuva que castigou os participantes. Ainda assim, já anunciava ser promissor em termos de renda gerada. Foram 1.380.000 de pessoas assistindo aos *shows*, que pela primeira vez no mundo iluminou o público, que passou a fazer parte dos espetáculos a partir de então. A última edição (2019) contou com 700 mil pessoas, mais de 25 mil trabalhadores diretamente no festival e impacto de 1,7 bilhão de reais na economia do Rio. Tanto os locais quanto outros brasileiros e muitos gringos aproveitam essa festança, que é grande em vários sentidos. O setor turístico agradece — mais da metade do público vem de fora do Rio de Janeiro.

Com muitos patrocinadores de peso, na primeira edição o aporte foi de cerca de 4,5 milhões de dólares feito por uma cervejaria. Nos últimos eventos um banco ocupou esse lugar de principal financiador da festa, sem divulgarem os números. Com um total de quase 900 mil ingressos vendidos em sua última edição, dá pra perceber que somente com os ingressos o faturamento do RIR é de impressionar. Um site fez a conta e chegou a incríveis 350 milhões de reais!

Recordes são batidos pelo RIR todo o tempo. Em sua segunda edição, em 1991, o A-ha tocou para 200 mil pessoas, entrando para o Guinness Book como maior público de toda a história. Na edição de 2015 foram vendidos 540 mil litros de cerveja e 150 mil sanduíches. Aliás, uma rede de *fast food* bateu seu próprio recorde de venda

de hambúrgueres em festivais de música: em 1985, no primeiro RIR, havia vendido 58.175 sanduíches em um dia, subindo para 79.112 na edição do festival carioca em 2011. Outro recorde foi deixado pra trás no ano de 2021: 200 mil ingressos foram vendidos em uma hora e meia para o RIR 2022. Segundo o site oficial do evento, em suas vinte edições foram 2.301 artistas, 10,2 milhões de pessoas assistindo, 237,5 mil empregos gerados, 12 milhões de fãs on-line, 119 dias de *shows*, 76 milhões de pessoas alcançadas nas redes na edição de 2019.

Para que tudo aconteça de forma a garantir a diversão dos roqueiros e do público em geral, agentes de trânsito, garis, guardas municipais e o pessoal da prefeitura do Rio de Janeiro atuam dentro e fora da “Cidade do Rock” (estamos considerando parte do nosso país do rock). No último festival, 350 toneladas de lixo foram recolhidas por cerca de 1.300 trabalhadores da limpeza contratados pela organização do festival. O material recolhido foi para cooperativas e estima-se que cada cooperado embolsou 1.600 reais nos dois finais de semana do evento — normalmente ganham, em média, 800 reais por mês.

Com 60 mil m² a mais que em 2017, em 2019 a Cidade do Rock ofereceu dezessete áreas diferentes, nove palcos, trezentas horas de música e 250 atrações, em catorze horas diárias de programação. A cidade respira rock durante os sete dias de festival. A média de ocupação hoteleira fica sempre acima dos 80%, principalmente para as hospedagens da Zona Sul da cidade. A rodoviária e os aeroportos também assumem números maiores que os habituais. Em 2019, 210 mil passageiros desembarcaram na rodoviária do Rio

e metade dessas pessoas vieram para o RIR. Os aeroportos também tiveram aumento em sua movimentação diária, bem como o metrô e o BRT — com fluxo de 45 mil pessoas por dia, dos quais 20 mil usaram o passaporte do Rock in Rio. No total, setecentos ônibus foram usados, daí setecentos motoristas, fora o pessoal de apoio. Através do aplicativo Uber 150 mil passageiros foram levados para o festival — mais um recorde.

O setor de alimentação também surpreende: 50 mil pizzas, 20 mil porções de batatas fritas, 73 mil coxinhas, e a campeã de vendas do festival ficou por conta da pipoca, com 325 mil baldes consumidos. Mais de 120 mil copos de água foram comprados pelo público, cerca de 600 mil latas de refrigerante, 35 mil copos de café, 500 mil latas de energético e a bebida que mais foi consumida foi o chopp — 1,5 milhão de copos vendidos. Enfim, um festival de consumo. Boa parte do público vai a esse evento para viver uma experiência, aproveitar tudo o que é oferecido na “cidade”, menos preocupados com as apresentações musicais que estão rolando nos palcos do festival. Para isso, desembolsam uma significativa quantia que, acumulada, se transforma nos números que apresentamos aqui. Sem dúvida, festivais são outros grandes fazedores de dinheiro para o setor. Infelizmente é difícil mensurar o quanto é revertido para organizadores, bandas, lojas parceiras e mesmo as cidades onde acontecem os eventos, pois não somente os dados são esparsos como as fortunas são tão grandes que, por exemplo, transformaram Roberto Medina — o organizador do Rock in Rio — em uma das figuras mais “sequestráveis” do país, algo que de fato aconteceu em 1990.

Sobre as mentiras que o Rock conta

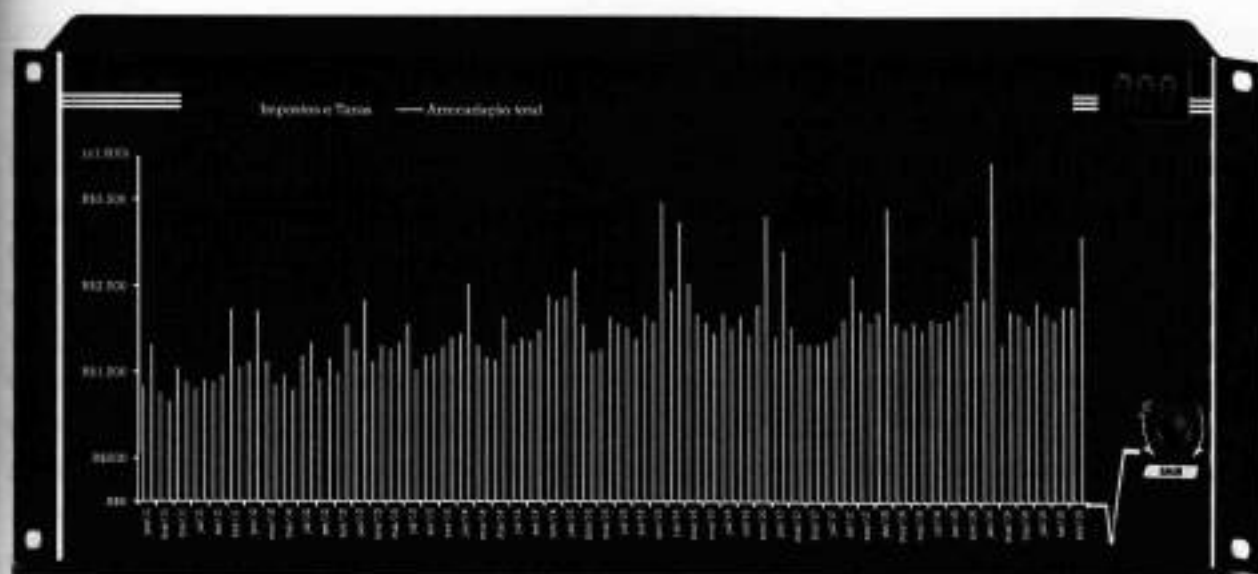
Se pensarmos na importância que as atividades culturais geram para o assim chamado setor público, chegaríamos à conclusão de que o rock e seus festivais gerariam um impacto significativo nas cidades que comportam os seus festivais. Ao menos no Brasil, ou no Rio de Janeiro, aparentemente não é bem assim.

No gráfico é possível observar a arrecadação total da cidade do Rio de Janeiro de 2011 até 2019, quando o Rock in Rio passou a fazer parte do calendário regular da cidade, sempre no mês de setembro dos anos ímpares (2011, 2013, 2015, 2017 e 2019).

É fácil notar que os meses de maior arrecadação são os de fevereiro e mesmo que seja a época do ano que o Imposto Territorial e Urbano (IPTU) é cobrado com desconto para o pagamento à vista, o carnaval também contribui bastante (o que reforça a importância de uma economia da cultura) também é fato que apesar de todo o dinheiro gerado pelo Rock in Rio, o impacto nas contas do município são quase imperceptíveis.

Indústria roqueira

Por fim, para falarmos desse grande país chamado *Rocklândia* seria necessário falar de suas indústrias, ou ao menos das indústrias que o rock alimentou e alimenta ao longo dos últimos setenta anos. Se as indústrias mais óbvias seriam aquelas de instrumentos musicais, na verdade estas são as mais complexas e podemos deixá-las um pouco mais para frente.



Arrecadação da Prefeitura Municipal da cidade do Rio de Janeiro, 2011-2019, arrecadação total e ISS

Vamos começar então pelas indústrias que o rock não criou, mas das quais se apropriou e transformou. Obviamente o rock não criou a indústria de alimentos, mas desde os Sucrilhos® vendidos pelos Rolling Stones em propaganda da década de 1970, passando pelo milkshakes e hambúrgueres vendidas no *food-truck* do último Ramones vivo — que na melhor tradução para a nossa língua é o podrão mesmo — até a comida obrigatoriamente vegana do Morrissey em sua fase mais recente, sofreram consideráveis estímulos (leia-se vendas) a partir do estilo de vida de roqueiros.

Também o rock não criou a indústria do vestuário, acessórios e cosméticos — ou, em sentido lato, da moda. Mas é impossível não pensar em quantas calças jeans, blusas brancas, casacos de couros e gumex® (o famoso gel para cabelos) foram vendidos nos anos de 1950, nos primórdios do *Rock around The clock* (estranhamente, os relógios ficaram de fora).

Nas décadas seguintes (1960 e 1970), as batas indianas ricamente decoradas e ornadas em estilos cada vez mais lisérgicos conviveram com o surgimento de roupas

pesadas, casacos militares, coturnos, pulseiras e luvas e um uso não recomendado pela medicina de alfinetes de segurança — estamos há trinta anos antes dos *piercings* atuais. Também data dessa época as calças de couro e as camisetas com imagens das capas de discos e membros de bandas, até que um tal de Iggy Pop quase pôs tudo a perder ao se recusar a usar essa parte de cima das indumentárias. Diz a lenda que várias fábricas chegaram a fechar as suas portas, ao menos nos EUA.

Os anos de 1980 começaram com roupas retiradas dos baús dos avós, com ternos e coletes obscuros das bandas góticas, além de um revival do gumex®, agora apelidados de gel *new-wave* com brilhos metálicos. Também a *surfwear* (não confundir com *surf-music*) apareceu com suas cores cítricas, hoje mais facilmente encontradas nas canetinhas marca-texto. Mas o momento mais dramático da indústria da moda foi aquele que se surgiu quando os roqueiros dos estilos mais pesados passaram a disputar as calças polainas, echarpes, além das maquiagens multicoloridas com um público feminino que frequentava

outros espaços como academias de ginástica e salões de dança.

A última década do século XX foi marcada por outra corrida para os armários empoeirados de pais e avós (especialmente lenhadores), particularmente os habitantes do noroeste dos EUA, onde muitos jovens buscaram as velhas camisas de flanela e, onde outra lenda não confirmada, Kurt Cobain somente teria encontrado o velho casquinho de linha de sua avó e partiu acústico. Agora a *streetware*, ou partiu *skate*, também chegou, com bermudas quase tão largas quanto cumpridas, *silvertapes*, tênis anti-antichulé e as indefectíveis barras de cuecas à mostra. Acabou, Chorão!

Lendas à parte, o fato é que o rock estimulou e se apropriou de vários estilos de roupas, criando outras nesse processo. Aparentemente, nenhuma roupa é de rock até que o rock vista essa roupa. Essa máxima poderia ser aplicada a tudo o que o sol toca, o homem (e a mulher, principalmente) produz e a terra cobre. Móveis, objetos decorativos, marcas de cerveja, automóveis, motocicletas — e mais raramente aviões —, tudo tem uma versão rock.

Já no universo das indústrias diretamente ligadas ao rock, ou àquelas de instrumentos musicais e tecnológicos que possibilitam o som, a fúria e o espetáculo, não podemos deixar de notar o papel primordial que o velho e bom e o novo e bom rock & roll teve nesse processo. A começar pelas indústrias de instrumentos musicais (trabalhada em capítulo nesse livro) e sonoros, marcas como Yamaha, Fender, Gibson, Rickenbacker, Pearl, Ludwig, Tama, Marshall entre outras, são indissociáveis pelos teclados, pedais, baterias, amplificadores, baixos e guitarras que produzem. A maioria surgiu antes do rock, como a Ya-

maha, a Pearl, a Gibson e a Fender, porém, é impossível pensar em uma guitarra Fender Stratocaster (pensando bem, qualquer Fender) sendo criada para tocar polca, ou outro estilo, digamos, mais burlesco.

Isso ajuda a pensar na dimensão que o rock teve para a cultura (e também economia) mundial, e o quanto gerou de inovação e, portanto, de empregos nas várias etapas até chegar ao produto final. Seja ele uma mercadoria, um *show* ou uma música baixada em alguma plataforma digital.

A Yamaha, fundada em 1887 com o nome de Nippon Gakki Co. Ltd, era tão somente uma fábrica de órgãos e pianos e se tornou a maior fábrica de instrumentos musicais do mundo hoje, tendo um valor de mercado que chega próximo a 9,6 bilhões de dólares. Embora invista também em motores e motos, são os seus instrumentos musicais e equipamentos eletrônicos os carros-chefes da companhia, particularmente seus teclados e sintetizadores que fazem a alegria dos músicos e ajudaram sobremaneira o rock progressivo.

Atualmente, a empresa produz quase todos os tipos de instrumentos, de sopro a baterias, mas foi somente em 1966 que ela lançou sua linha de baixos e guitarras, com os modelos SG2 e SG3. Seu modelo mais famoso de guitarra é o SG-175, produzido a partir de 1974, eternizado nas mãos de Carlos Santana que, em parceria com a empresa, desenvolveu ainda as SG-1000 e SG-2000. Na década de 1980, a Yamaha lançou ainda a guitarra RGX, voltada principalmente para o hard-rock, vendendo horrores. Novamente, é difícil pensar que esses instrumentos fossem concebidos para música gospel ou ainda o sertanejo; não que seja proibido, mas nas fotos, o rock fica melhor.

Outra empresa de sucesso e praticamente sinônimo de rock é a Fender (atualmente Fender Musical Instruments Corporation), fundada em 1946 (antes do rock, portanto). Outro exemplo de indústria que involuntariamente ajudou, se adaptou e se consolidou a criar e a se tornar uma das maiores indústrias de instrumentos musicais a partir do rock. Além de suas guitarras de corpo inteiro lançadas em 1949 (o que por si só já era uma novidade), em 1951 o primeiro contrabaixo totalmente elétrico foi criado por Leo Fender. Esse instrumento poderia ser tocado como uma guitarra, e possuía trastes, o que aumentava muito a precisão das notas e que inexistia nos contrabaixos até então (daí o termo *Precision Bass*). A Fender foi vendida em 1965 pelo valor de 13 milhões de dólares (pouco mais de 114 milhões em valores correntes) para a rede CBS de televisão norte-americana, que se tornou proprietária da mesma pelos vinte anos seguintes. Resgatada de um estágio pré-falimentar por seus funcionários e executivos em 1985, o faturamento da mesma é estimado hoje em cerca de 800 milhões de dólares por ano.

Guitarra, baixo, só falta então a bateria para formarmos os primeiros *power trio* da história do rock e da economia do nosso país imaginário.

A Ludwig Drum Company, fundada nos EUA em 1909 por William F. & Theobald Ludwig, foi inovadora ao reunir os instrumentos de percussão (que até eram “espalhados” entre vários músicos), praticamente criando a figura do baterista. Primeiro foi o pedal do bumbo, em 1909; a seguir essa “evolução”, o suporte da caixa, o pedal do *hit-hat* (*shimbau* em português), os tom-tons e finalmente os pratos de condução e ataque foram sendo incor-

porados gradualmente e se tornaram presença obrigatória em praticamente todos os estilos musicais. Aliás, a icônica bateria (e econômica, vide as que vieram depois), como a Ludwig Oyster Black, usada por Ringo Starr, se tornou marca registrada dos Beatles, além de explodir as vendas desse modelo depois da apresentação da banda no Ed Sullivan Show em 1964. De acordo com a própria história contada pela empresa, “Everything changes when Ringo Starr first appears with his Ludwig Black Oyster Pearl Drum Set with The Beatles on The Ed Sullivan Show”.

Essa primeira bateria usada pela banda em mais de duzentos *shows* entre 1963 e 1964 chegou a ser vendida em um leilão por mais de 2 milhões de dólares em 2015 — nada mal para um modelo tão simples.

O mais impressionante é que as indústrias de instrumentos musicais apresentaram vendas crescentes e constantes, principalmente nesses dois últimos anos quando o mundo quase parou de rodar. As grandes indústrias de guitarra como a Fender, Gibson e outras (como Taylor-Listug, Inc e C. F. Martin & Co., Inc.), apontaram que os anos de 2020 e 21 foram aqueles onde mais se vendeu instrumentos musicais. Reflexos da pandemia? Tédio mortal? Mais uma onda de inovação e novos roqueiros?

Fato é que, ao nos debruçarmos sobre o tema deste texto, percebemos que o rock não inova nessa área. Ao contrário, imita a vida. As desigualdades por um lado, a concentração brutal de renda por outro e ainda o consumismo acelerado são arremedos de nossa realidade, infelizmente. Talvez o tempo das canções políticas do rock não tenha sido tão produtivo ou eficaz quanto o mimetismo capitalista que tentamos

demonstrar aqui. É melhor ficarmos com a riqueza e a criatividade das inúmeras vertentes do bom e velho rock & roll.



*The Great Country of Rock & Roll,
ou Rocklândia*

OS RECLAMES AMPLIFICADOS: O ROCK COMO FERRAMENTA PUBLICITÁRIA

Filipe Sette

*Nessa terra de gigantes
Que trocam vidas por diamantes
A juventude é uma banda
Numa propaganda de refrigerantes*

*(Terra de gigantes, Humberto Guessinger,
1987)*

Quem melhor que Mick Jagger e Keith Richards para vender cereais matinais para crianças? Ao menos para os publicitários ingleses da década de 1960, certamente os Rolling Stones seriam a melhor escolha para falar com milhões de crianças do Reino Unido.

De uma coisa a rebeldia roqueira não pode se queixar: guitarras distorcidas, roupas de couro e cabelos compridos sempre renderam muitos frutos para as agências de publicidade e seus clientes. Quando, no início de 1964, antes mesmo de gravar seu primeiro disco em estúdio, os Stones foram convidados pela Kellogg's para escrever e gravar um *jingle* para o seu comercial de Rice Krispies, ninguém esperava que muita coisa coisa boa (e muita coisa questionável, para dizer o mínimo) aconteceria nessa improvável parceria entre o rock & roll e a publicidade. A minha ideia aqui é poder contar um pouco dos melhores e, claro, dos piores momentos dessa associação.



E daí surgiu a relação entre rock e publicidade

Sua banda preferida está sempre nos comerciais? Quais são as empresas que mais se interessam em usar o bom e velho rock como trampolim para o \$uce\$\$o? Existe uma década que mais chama a aten-

ção dos publicitários? Essas são algumas das perguntas que pretendo responder, ou ao menos gerar mais dúvidas, ao longo das próximas páginas. Além disso, como todo roqueiro que se preze, também quero levantar um pouco de polêmica e, para isso, o que seria melhor que uma lista com as dez melhores propagandas da história do rock?

Sem dúvidas, assim como o próprio rock, as trilhas e os *jingles* distorcidos nunca morrerão. Mas para que a gente chegue a alguma conclusão mais direta, e para termos uma amostra significativa, fiz uma análise baseada em uma lista com cerca de duzentas campanhas publicitárias que contam com trilhas sonoras ou *rockstars* entre 1960 e 2020. Essa lista poderia ser infinita, afinal, neste exato momento, se você prestar bastante atenção, vai acabar ouvindo um *jingle* no rádio do vizinho ou o carro da pamonha passando ao som do nosso "roquenrou". Mas como seria impossível completar essa coleção, as conclusões aqui apresentadas terão como base essa amostragem, que será mais do que o suficiente para nos mostrar que, de *riff* em *riff*, teve muita banda virando sucesso garantido nos comerciais, e muitas agências e anunciantes lucrando muito com isso.

Os rebeldes vêm te vender refrigerantes

Publicitários adoram um clichê, então nada melhor do que já começarmos abraçando um. Como disse Humberto Gessinger e os Engenheiros do Hawaii na letra de *Terra de gigantes*: "a juventude é uma banda numa propaganda de refrigerantes". Apesar dessa letra ter sido feita nos anos 80, é um retrato fiel do que se passou nas

décadas seguintes. As melhores tretas do rock brasileiro aconteceram justamente por causa da publicidade, e a indústria dos refrigerantes tem uma boa participação nisso. Que tal começarmos direto por aí?

Antes de entrar mais a fundo nisso, preciso destacar que a violência não leva a nada, mas apesar disso, até Gandhi, se tivesse nascido um século depois, iria admitir que uma das graças do rock é a sua capacidade de gerar confusão e discussões. Feita essa consideração, podemos lembrar uma das maiores brigas do rock brasileiro: após estrelar uma campanha publicitária da Coca-Cola, Chorão, vocalista do Charlie Brown Jr. e ícone de uma geração de roqueiros e skatistas, foi criticado por alguns artistas, justamente pelo fato de que o histórico rebelde do músico não condizia com os valores capitalistas pelos quais a marca de refrigerantes é conhecida. Um desses críticos foi o vocalista do Los Hermanos, Marcelo Camelo. Até aí, nenhuma graça... mas tudo mudou quando, em uma tarde de julho de 2004, os dois se encontraram em um voo com destino a Teresina, que fez escala em Fortaleza. Magoado com as críticas, Chorão quebrou o nariz de Marcelo Camelo com uma cabeçada, e levou um soco de Rodrigo Amarante (Los Hermanos), que tentava separar a briga. Esse soco fez com que Chorão fizesse seus *shows* daquele fim de semana com o lábio inchado. Essa história ainda rendeu bastante, e virou uma briga judicial durante anos. Tudo por causa de uma Coca-Cola...

Outra polêmica, igualmente famosa, não começou por causa de refrigerantes (apesar de um de seus protagonistas mais tarde ter feito propaganda para Sprite), mas sim por causa de uma propaganda da Philips. Um ano antes da confusão entre

Chorão e o Los Hermanos no aeroporto de Fortaleza, João Gordo tretava com o ator Dado Dolabella (curiosamente, pouco depois, o Gordo também teve suas confusões com o Los Hermanos, que criticaram os Ramones em seu *talk show*, mas isso é outra história...). Famoso por ser o vocalista da banda mais conhecida do punk brasileiro, João Gordo protagonizou uma campanha publicitária para vender caixas de som. Isso foi o suficiente para que Dado, ao ser entrevistado durante o Gordo a Go-Go lhe dissesse que ele trairia o movimento punk, e após a treta no ar começar, chegasse a quebrar uma mesa de vidro com um machado (sim, com um MACHADO). Por ironia do destino (e dos deuses da publicidade), algum tempo depois, tanto o vocalista dos Ratos de Porão quanto o ator foram convidados para protagonizar uma campanha publicitária de calmantes. Infelizmente a campanha não foi em frente, pois ambos teriam pedido cerca de 1 milhão de reais de cachê.

Esses dois casos são exemplos de como os roqueiros sempre tiveram um pé atrás em estrelar anúncios, mas como diria o ditado, "pagando bem, que mal tem?". Já emendei outro clichê, mas foi por outra boa causa, afinal, fazendo um gancho com o trecho de *Terra de gigantes* (que certamente quis dizer outra coisa), temos vários outros exemplos de gringos vendendo refrigerantes. A lista aqui é bem eclética. A Pepsi já contou com Van Halen, Steppenwolf, Rolling Stones e até mesmo um *pot-pourri*, com diversos artistas cantando *We will rock you*, do Queen. Essa última, bastante usada também no Brasil e, certamente, muitos vão se lembrar das diversas figuras da música pop vestidas como gladiadores.

A Coca-Cola também esteve sempre bastante presente nesse quesito. Além do Charlie Brown Jr., como citado, várias outras bandas já emprestaram suas vozes para a gigante das bebidas gaseificadas. Joey Ramone, T Rex e a australiana Temper Trap são alguns exemplos. Além dessas, outras marcas pouco conhecidas no mercado brasileiro, como Doctor Pepper e Sunkist (um tipo de Sukita) também já exploraram alguns dos pioneiros do rock em suas campanhas. Músicas como *Ain't that a shame*, de Fats Domino e *Good vibrations*, dos Beach Boys, viraram tema de seus comerciais e até mesmo slogan da marca, como nesse último caso.

Acelera, que isso aí é rock & roll!

A essa altura o caro leitor já deve estar se perguntando se o setor de bebidas seria então a indústria que mais tenta atrelar sua imagem aos roqueiros, certo? A resposta no entanto é: não.

No harsh laxatives for me!

It seemed I had to take something! But I knew that harsh laxatives irritate the digestive tract and create nervousness. Now I've learned the modern way!

Lemon in Water keeps me regular

I've found that I practically never need a laxative now! I've learned to begin my day with lemon in water. Just the juice of a lemon in a glass of water is the very first thing when I get up. (This is all I need) for prompt, normal elimination every other day!

...and it's healthful!

Lemon in water isn't a purgative. It helps my stomach regulate itself. It's a sugar drink... and it's just... just sharp enough to be refreshing... it cleans my mouth, wakes me up. I find lemon in water gives me a real zest to my life every day. And it's really good for me, so why take harsh laxatives.

IS (SUNKIST) MORE HEALTHFUL THAN LEMONS?

Lemon in water helps the system to function normally! Generations of Canadians have taken this way to health. They're among the richest sources of vitamin C... they help prevent colds and aid digestion... they alkalize. Now over 25,000,000 sales attest to their health. Try it! Give it time to establish regularity for you!

Keep regular the healthful way!

LEMON in WATER

...first thing on arising

As propagandas de refrigerantes ou das bebidas gaseificadas realmente evoluíram bastante com a chegada das bandas de rock. Sunkist Lemons Keep You Regular, propaganda de março de 1948

De acordo com as pesquisas para escrever este capítulo, olhando para uma amostragem bem ampla e variada de campanhas publicitárias, os refrigerantes seriam pouco mais de 10% do total, bem longe dos quase 30% do setor automobilístico (isso sem contar as autopeças). O ronco dos motores parece gerar uma associação instantânea na cabeça dos publicitários, que elegeram o gênero, de longe, como o preferido dos *setlists* para esses reclames. Cá entre nós: como culpá-los? Tá certo que algumas marcas até tentaram inovar, como a Ford, que lançou uma versão do Fiesta e da EcoSport em homenagem ao Chiclete com Banana, mas quando a gente pensa em carro, e pensa em potência, a gente quer ouvir é o som distorcido que vem dos amplificadores.

A lista aqui é extensa e bastante variada. Algumas delas, tendem à obviedade, como a clássica Mercedes Benz, de Janis Joplin, sendo tema de uma campanha australiana para a... Mercedes Benz (eu já falei que publicitários adoram clichês?). Ao contrário do que alguns pensam, essa música não foi originalmente escrita para a montadora alemã. Ela foi escrita num guardanapo de uma mesa de bar, durante um happy hour, e gravada “acidentalmente” durante um intervalo das gravações do álbum “Pearl”, três dias antes do falecimento de Janis. Por isso a versão original é à capela; ela nunca chegou a ser terminada.

Além de Janis, outros integrantes do Olimpo do rock a estrelarem campanhas para a Mercedes foram eles, os Rolling Stones. Além das campanhas de refrigerantes e de cereais matinais, os Stones também emprestaram (\$\$\$!) o clássico *Sympathy for the devil* à marca que, em 2013, fez uso do tema no espaço mais nobre da publicidade mundial: o intervalo do Super Bowl.

Muitos se questionam qual dessas duas bandas londrinas formadas na primeira metade da década de 1960 seria maior, Stones ou The Who. Se musicalmente sou incapaz de dar um veredito, ao menos no quesito propaganda de carros, os inventores da ópera rock levam vantagem, afinal, o Who já participou das propagandas das gigantes camionetes *Hummer*, sem dúvida um dos maiores (não necessariamente melhores) carros do mercado.

Passamos por três dos maiores representantes do início do rock, mas a lista das propagandas de carro que usam o gênero é infindável e conta, inclusive, com muitas bandas que ainda não escreveram tantas décadas de história. The Strokes, Foster the People e The Black Keys são exemplos da “nova” geração que já foram trilhas de comerciais automobilísticos. Por falar em Black Keys, o duo americano, que cresceu no cenário alternativo e em casas de *shows underground* dos Estados Unidos, parece ter conquistado um lugar especial no coração de algumas montadoras japonesas. Afinal, ainda em sua primeira década de existência, a banda já havia marcado presença em comerciais da Nissan e da Subaru.

Além do Black Keys, alguns medalhões do rock também já protagonizaram campanhas para dois concorrentes desse setor. Exemplo disso é Steven Tyler e o Aerosmith. Além de ser a voz por trás de *Dream on*, que em 2004 conduzia a campanha do Buick Lacrosse, Tallarico (isso mesmo, Tyler é apenas o nome artístico do nosso amigo vocalista e gaitista) repetiu a dose de *Dream on* em 2018, mas dessa vez também como personagem principal no comercial da Kia, que foi ao ar no intervalo do Super Bowl, e que além do *frontman* do Aerosmith também contou com a presença de um dos

maiores ídolos do automobilismo mundial, o brasileiro Emerson Fittipaldi.

Exemplos não faltam para que eu possa cravar, sem muito medo de errar, que a indústria automobilística deve muito para a nossa turma (me refiro aos roqueiros, mas certamente aos publicitários também). Desde marcas mais luxuosas até marcas mais populares, praticamente todas as montadoras se valem desse recurso. Algumas mais, outras menos. Empatadas como as marcas mais "roqueiras", além da Coca-Cola (olha o refrigerante aí!), duas gigantes alemãs do automobilismo se destacam no topo das paradas. Já falamos bastante da Mercedes Benz aqui, então vou passar direto para a outra, que muitos brasileiros têm ou já tiveram em suas garagens. A Volkswagen. Certamente muita gente conhece a brincadeira do "Fusca Azul" a qual, quando um desses carros é visto, quem anunciar primeiro ganha o direito de dar um soco nos demais participantes do "jogo". O "punch buggy", que é a versão americana da brincadeira, é o tema principal de um comercial da VW em 2010, no qual Stevie Wonder "vê" um carro da marca e dá um soco em um comediante americano. No Brasil, o compacto Fox também usou bastante o rock para impulsionar suas vendas, fazendo inclusive uma versão chamada Fox Rock in Rio, que teve uma campanha que ficou bastante tempo nas tevês brasileiras, usando e abusando de *Bohemian rhapsody*, do Queen.

A mais pedida

Beleza, os carros dominam esse mercado, mas qual é aquela música que está no topo das paradas de sucesso publicitário?

Dream on, do Aerosmith, que surge duas vezes quando falamos das montadoras, volta a aparecer em comerciais numa campanha recente do Itaú, e é uma séria candidata à mais pedida. Mas quando o assunto é o grande hit do intervalo, ninguém toca mais que a clássica *Born to be wild*. Quando Steppenwolf gravou a música, ainda nos anos 1960, não sabia que ela se tornaria tudo o que se tornou. Um de seus versos ("I like smoke and lightning / heavy metal thunder / Racing with the wind / And the feeling that I'm under" "Gosto de raios e fumaça / trovões de um metal pesado / Correndo com o vento / Sensação me dominando") teria sido o responsável por nomear o heavy metal, além da música ser um dos hinos da contracultura que marcou a época. Isso tudo não deixa de ser, no mínimo, curioso quando pensamos que décadas mais tarde a música começou a pipocar em diversos comerciais, vendendo refrigerantes (claro!), carros (sempre...) e até mesmo fraldas, com bebês nascidos para serem selvagens (prefiro nem imaginar como estariam essas fraldas...).

A enxurrada de *Born to be wild*, além de algumas outras aparições com outros hits menos conhecidos, como *Magic carpet ride* em anúncio da rede de lanchonetes Wendy's, deu um lugar de destaque a Steppenwolf como uma das bandas mais presentes em propagandas. No entanto, além deles, que lideram ao lado do Aerosmith e dos onipresentes Rolling Stones, outra banda que, se não é a que mais toca, mas também merece destaque, principalmente por sua presença eclética, são os australianos do AC/DC. A banda dos irmãos Young não tem uma música que aparece repetidas vezes, nem é figurinha repetida nos comerciais de carros (apesar de, lógico, também marcar

presença com seu hit *Back in black* anunciando o Ford Fusion), mas pode se sentir honrada em ter um *setlist* com ao menos quatro canções diferentes, anunciando para várias marcas enormes, como Apple e Nike, além da campanha da liga norte-americana de beisebol (MLB) e da já citada Ford.

As oldies e as goldies

Alguns dizem que o rock é como o vinho, quanto mais velho melhor; outros preferem bandas independentes, que muitas vezes ainda nem despontaram para o sucesso. Fato é que cada um de nós tem aquela década que ocupa um espaço especial à parte na playlist (no meu caso, o rock da década de 1990 ainda mora com suas camisas de flanela no fundo do coração). Os publicitários também parecem ter suas décadas preferidas já selecionadas, e eles gostam dos clássicos. Cerca de 90% das propagandas usam (e abusam de) um intervalo de trinta, desses mais de setenta anos de história do rock.

Bandas que se formaram e/ou viveram seus auge entre 1960 e 1989 são totalmente dominantes nessa lista, mas se for para a gente destacar uma década, certamente os anos 70 são os anos que mais

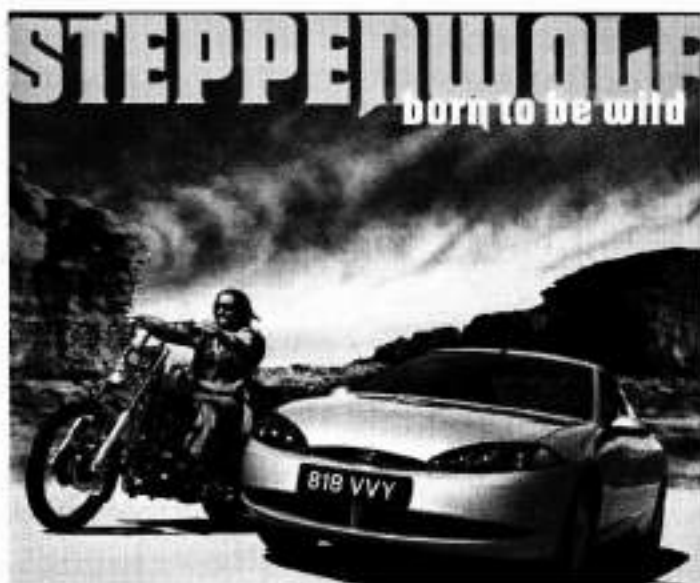
produziram músicas de rock para a publicidade. Após a disrupção gerada pelas bandas da turma de 1960 — principalmente as inglesas, popularizando o virtuosismo e as distorções — a galera de 1970 transformou o rock e, junto com ele, infinitos outros aspectos da nossa sociedade. Entre eles a publicidade.

Um dos ícones da década, Ozzy Osbourne, se tornou mais que um *rockstar*. Hoje, podemos considerá-lo um garoto-propaganda bastante disputado, fazendo uma série de comerciais para marcas como Samsung, que satirizam a forma in-

compreensível de falar do icônico vocalista do Black Sabbath. Já seu *reality show*, que também virou sucesso, foi um dos panos de fundo para a campanha da Pepsi Twist, trazendo mais integrantes da família Osbourne e alguns bordões cunhados pelo príncipe das trevas. E por falar em “príncipe das trevas”, uma

campanha publicitária para o jogo World of Warcraft traz um novo concorrente para esse posto.

Os anos 70 trouxeram um pouco do que de melhor já existiu para a música. Se essa afirmação pode gerar discordâncias, pelos expressivos números que vemos acima, o grupo dos publicitários e seus clientes é um grupo que certamente concorda com ela.



De 1968 a esta reedição de 1998 para o comercial do Ford Cougar. Dennis Hopper (agora) dirigindo o Cougar, sendo ultrapassado por ele mesmo (na época), e explodindo no espaço...

Um pouco do backstage

Quando você ouve aquela música que você gosta há tempos, ou mesmo uma música que ainda não conhecia, mas já sabe que gosta, o seu organismo dispara uma série de hormônios para o seu cérebro. Essas substâncias químicas são conhecidas como neurotransmissores e, no caso da música, o neurotransmissor que assume o protagonismo geralmente é a dopamina. Esses neurotransmissores são uma espécie de *doping* natural, inclusive, algumas provas de atletismo proibem que seus competidores ouçam música durante as corridas, pois consideram que ela pode ser um estímulo externo e gerar uma vantagem competitiva aos atletas. A dopamina é conhecida como uma das responsáveis pela felicidade, e quando seus níveis estão em alta pode aumentar a sensação de prazer e até mesmo a motivação em executar tarefas.

Mas tá bom, chega de neurociência, até porque eu sou publicitário e a chance de escrever bobagem sobre isso aumenta a cada linha. Então vamos ao que interessa nesse texto. Porque o rock é tão amplamente explorado pela comunicação? Começando pelos aspectos psicológicos, essa injeção de dopamina é algo que gera uma associação natural da sensação de prazer causada pela música com o produto que é mostrado junto a ela. Essa sensação cria uma relação inconsciente que já deixa nosso cérebro muito mais receptivo à mensagem e, em muitos casos, gerando (também de forma inconsciente) uma motivação para uma tomada de ação, seja ela uma compra, o acesso a um site, ou alguma outra forma de conversão.

O uso da música na publicidade é muito anterior aos estudos da neurociên-

cia avançarem ao ponto de entendermos essas conexões, então, de certa forma, podemos chamar esses efeitos de "coincidências", ou "efeitos colaterais", pois não foram planejados pelos publicitários desde o início, mas sim uma explicação da ciência para os efeitos às sensações que a gente sente.

O que foi sim planejado é o que muitos já devem estar se perguntando: mas por que o rock? Como tudo na vida, a forma mais certa de responder é com um brochante: depende. O rock não é a única trilha sonora usada nas campanhas, e em vários momentos não é nem a mais usada. Mas tudo depende de qual é a conexão, qual é a mensagem e qual o sentimento que se pretende transmitir. Como vimos, existem algumas similaridades entre as propagandas que se utilizam desse gênero musical, com a maioria delas optando por músicas de quando o rock era o estilo mais tocado no mundo, e sendo bastante comum para anunciar alguns tipos de produtos, como carros, refrigerantes e produtos de tecnologia. Esses produtos, de forma geral (claro que se aplicam várias exceções), precisam se associar a valores como potência, velocidade, juventude e disruptão. Cá entre nós, você consegue pensar em algum estilo musical que consiga aliar essas características de forma mais direta que o rock & roll? Com isso, desde os anos 50, a associação entre rock e publicidade foi inevitável, garantindo cheques com muitos zeros para as bandas, estoques vazios para os anunciantes, gordos bônus anuais para os publicitários e muitas histórias e recordações para o público (alguém tem que pagar a conta de todos esses cheques que eu acabei de citar, né?).

Quem não gosta de uma listinha?

Para fechar, como falei lá no início, vou colocar aqui a minha lista com os dez melhores anúncios publicitários de todos os tempos. Sem o menor compromisso com a justiça, levando em consideração critérios 100% subjetivos e na total intenção de gerar polêmica. Ou seja, como toda lista do rock é feita.

10) GoPro – Blitzkrieg Bop, Ramones

Um dos clássicos do punk, vendendo uma câmera para esportes. Não tem nada a ver, mas dá certo! O *Hey Ho, let's go* remete à GoPro e joga a energia lá pro alto, quase me dando vontade de praticar esportes.

9) Levi's – Ring of Fire, Johnny Cash

Produto e música em perfeita sintonia. Levi's é a cara dos jeans clássicos das primeiras décadas do rock. Antes deles começarem a aparecer totalmente rasgados.

8) Pepsi – Brown Sugar, Rolling Stones

Um Mick Jagger pernilongo. Só isso já valeria um top 10 em qualquer lista. E sobre qualquer assunto.

7) Nike – Revolution, The Beatles

Uma das primeiras grandes campanhas da Nike, que na época começava a se tornar uma gigante, e escolheu outros gigantes para dar uma força nisso. Um clássico, mas também um bom exemplo do uso da mensagem de rebeldia na publicidade. Uma revolução, que acabou por alavancar a Nike à liderança do mercado de roupas esportivas.

6) C&A – Elvis Presley

Elvis não morreu, e a C&A pôde garantir isso em 2011, quando trouxe o Rei do Rock para anunciar suas ofertas através de técnicas de computação gráfica.

5) All Star – Rita Lee

Dois dos maiores ícones do rock. Como imaginar a Rita Lee sem o All Star e o All Star sem a Rita Lee? A propaganda em si não tem nada de mais. Mas a participação da Rita com Roberto de Carvalho valem a menção no nosso top 5.

4) Kiss FM – Endorcismo

Aqui não há uma trilha específica, mas vários riffs famosos. A propaganda da rádio Kiss usa um pouco de humor para nos lembrar o que realmente importa: o bom e velho rock & roll!

3) Kia – Dream On, Aerosmith

Já falei um pouco sobre essa propaganda, mas acho que vale um destaque aqui no top 3. Ela tem um lado existencial, quando Steven Tyler dirige o carro de ré, até "voltar no tempo" e sair do carro quarenta anos mais novo. Além da oportunidade que nos dá de ver o jovem Tyler. Isso sem contar a participação de Emerson Fittipaldi, deixando no ar que ele também fez o passeio de volta aos seus áureos tempos. Tempos esses que deixam qualquer brasileiro fã do automobilismo tão saudoso quanto ele.

2) Kellogg's – Jingle, Rolling Stones

Só por ser uma das primeiras coisas produzidas pelos Stones, e por ser um *jingle* para cereais matinais. Medalha de prata só pelo valor histórico.

1) Fundação Síndrome de Down – Fake Plastic Trees, Radiohead

Um *dream team* da publicidade brasileira, uma propaganda para o terceiro setor, uma música doada por uma banda até então desconhecida pelos brasileiros, mas já enorme lá fora, um *plot twist* que mexia com a cabeça e com as emoções de quem assistia. A famosa "propaganda do Carlinhos" certamente marcou a vida de muitos de nós, durante o tempo em que ficou no ar. Até hoje é impossível ouvir *Fake plastic trees* e não se lembrar da campanha.

INDÚSTRIAS DE INSTRUMENTOS MUSICAIS E O ROCK NO BRASIL DAS DÉCADAS 1960 A 1990

Maurício Luiz Bertola

*Freedom to believe don't cost a thing
Innocence should not be bought and sold
Kiss a bolt of lightning
It'll make you sing
Electricity deep in your soul.*

(Lemmy Kilmister, Motörhead)



As Origens

A importância da música brasileira no mundo é reconhecidamente muito grande. Músicos, pesquisadores, críticos e jornalistas especializados são quase unânimes em afirmá-la.

Essa riqueza cultural, formada ao longo de nossa história, não apenas incorporou influências oriundas de seu processo de formação social, como foi pródiga na invenção de ritmos e expressões musicais várias, dentro do enorme território brasileiro, sem esquecer as influências externas cada vez mais fortes, principalmente a partir do século XIX, que formou toda uma geração de compositores e músicos laicos, eruditos e populares que obtiveram sucesso e reconhecimento, inclusive internacionalmente.

Não havia, porém, nesse período, algo que pudéssemos chamar realmente de uma indústria nacional de instrumentos musicais. Os instrumentos para a execução de músicas sacras ou ditas eruditas eram, via de regra, importados, poucos sendo aqui produzidos. O piano foi sem dúvida, nesse período, o instrumento mais importante, embora acessível apenas a uma parcela limitada da população. Isso não impedia de forma alguma a produção artesanal tradicional de instrumentos de sopro, percussão e cordas (violões, rabecas, violões etc.) em várias partes do território nacional.

Só na passagem do século XIX para o XX, com o fortalecimento da imigração, é que vemos a implantação das primeiras fábricas de instrumentos nacionais, embora ainda dentro de uma perspectiva restrita, e sem que a produção artesanal no interior do país deixasse de existir. Os luthiers Tranquillo Giannini (1900), Angelo Del Vecchio (1902) e Romeu Di Giorgio (1908)

foram os pioneiros na produção industrial e sistemática de violões e outros instrumentos de cordas — nesse período a Giannini já tinha atingido o patamar de uma produção anual de cerca de 2.500 instrumentos (os outros dois fabricantes tinham uma produção bem menor).

Foi após a Segunda Guerra Mundial, com o processo de aceleração da industrialização brasileira, que a indústria de instrumentos musicais se consolidou, com a fundação de empresas como a Sonelli (1953) em Canela, RS, e a Ao Rei dos Violões (1954), em Itupeva, SP, e a expansão da Todeschini (1947), fundada em 1925 em Bento Gonçalves, RS.

Esse crescimento industrial, ocorrido durante os governos Vargas e Juscelino Kubitschek, foi acompanhado de dois importantes processos socioeconômicos: a expansão da influência norte americana na cultura e na sociedade brasileira, principalmente via meios de comunicação, como o cinema, mas, principalmente com a chegada da televisão ao Brasil em 1950; e, no final dos anos 50 e início dos 60, a chegada do rock & roll ao Brasil — cuja importância para a consolidação dessa indústria reputamos como fundamental.



A partir daí, as empresas fabricantes tradicionais de violões e mesmo as de acordeões e outros instrumentos buscaram acrescentar guitarras, baixos e amplificadores às suas linhas produtivas. A música brasileira eletrificava-se definitivamente. E é exatamente essa conjunção de fatores que vai impulsionar a construção de instrumentos elétricos e amplificadores no Brasil: a consolidação do processo de industrialização, a implantação da televisão no Brasil e a aceleração da urbanização são o pano de fundo. Tudo isso recebe o apoio decisivo da chegada do rock & roll e seus derivados ao país, sustentada no cinema, rádio e televisão; e obviamente, essa mudança de padrões estético-comportamentais desencadeada por esse processo vai fazer com que as fábricas de instrumentos musicais aproveitem a "onda", notadamente com o sucesso da Jovem Guarda, e comecem a inserir em suas linhas de produção instrumentos elétricos.

Em que pesem as experiências de pioneiros como Dodô desde 1941, com o famoso "pau-elétrico", que era um cavaquinho de corpo sólido, para evitar a microfonia, e equipado com um captador, tal qual haviam visto o músico Benedito Chaves fazer com um violão (acoplado a um amplificador) em um *show* em Salvador, e do pioneiro na fabricação de captadores no Brasil, Vitório Quintilho, fundador da CAPSOM — cuja contribuição nesses momentos iniciais é importantíssima —, a chegada do rock & roll e depois da Jovem Guarda, vai proporcionar as condições para a "decolagem" dessa indústria.

O seu Vitório foi o pioneiro na fabricação sistemática de captadores para guitarras e baixos no Brasil, e isso se fez a partir de adaptações e cópias de instrumentos

importados; incluindo os chamados "violões elétricos", ao colocar captadores em violões, e presentes no país desde o final da Segunda Guerra Mundial.

Assim, a chegada do rock ao Brasil torna-se o fator fundamental para que a fabricação nacional de guitarras e amplificadores se torne uma realidade economicamente sustentável. Além dos vários pioneiros já citados e outros, temos os músicos que começaram a usar guitarras elétricas em seus trabalhos, como o guitarrista "Betinho", Alberto Borges de Barros, o já citado Benedito Chaves, Heraldo do Monte e "Bola Sete", Djalma de Andrade, dentre outros.

O desenvolvimento

Uma das figuras mais importantes para a fabricação de instrumentos e amplificadores elétricos no Brasil foi o afamado "Sossego", Carlos Alberto Lopes, técnico em eletrônica e radialista, que, ainda em 1961-62, de posse de esquemas conseguidos a pedido na própria fábrica da Fender nos EUA, construiu guitarras em regime de encomendas, usando como base o circuito Fender BandMaster (posteriormente, ele faria uma viagem aos EUA visitando as maiores fábricas de instrumentos e equipamentos daquele país). Em 1963 foi contratado pela Giannini, onde iniciou a fabricação sistemática de guitarras e amplificadores com essa tradicional marca, superando a fase inicial de fabricações artesanais. Ali, "Sossego" produziu as icônicas guitarras Giannini Supersonic, Gemini, o baixo Sonic e os amplificadores True Reverb, Jet Sound e Thunder Sound.

Pouco antes, ainda no final dos anos 50, a Del Vecchio iniciou a fabricação de

um modelo de guitarra (chamado "Twist") que já possuía alavanca de vibrato, e foi a pioneira na fabricação de amplificadores, o modelo "Alex" — o primeiro amplificador nacional de guitarra. Ademais, existiam as marcas de amplificadores Delta e Ipame (fábrica carioca, semi-artesanal, da qual pouco se sabe), também nessa mesma época. A Ipame inclusive fabricava para a Giannini antes dessa empresa iniciar sua manufatura sob os auspícios de Carlos Alberto Lopes, o "Sossego".

Do ponto de vista dos amplificadores, o maior sucesso da Giannini foi sem dúvida o "Tremendão", cujas primeiras versões foram construídas em 1966 — uma óbvia referência à Jovem Guarda, então em seu auge, e a um de seus ícones, Erasmo Carlos. O Tremendão era então o mais potente amplificador fabricado no Brasil, com versões que chegaram a atingir 100 WRMS.

Também nesse período, início dos anos 60, destacou-se a Phelpa, que fabricava guitarras, baixos e amplificadores (tendo fabricado para a própria Giannini junto da já citada Ipame). As guitarras Phelpa foram muito utilizadas pelas bandas da Jovem Guarda, e o próprio Roberto Carlos apresentava-se com uma delas, garantindo o sucesso da marca.

Foi também nesse período inicial que surgiram as marcas Begher (fundada em 1957 por Romeu Benvenuti), Alex, Sonelli (que passou a fabricar também guitarras, baixos e amplificadores em 1968), Snake, Saema (notória por seus órgãos eletrônicos), Milsons (fundada em 1958 por Adão Oliveira Martins), JOG (de Rio Claro, SP) e a "Ao Rei dos Violões", depois Tonante (fundada em 1954 e existente até hoje).

Foi também nesse período (1965) que a fundação da Sound/Malagoli, por José e

Carlos Alberto Malagoli, que não apenas iria fabricar guitarras por certo período dos anos 60, mas também captadores (que competiam com os da CAPSOM, que não atendia a toda a demanda do mercado). Os captadores se tornaram atualmente o único tipo de produto da empresa, e são muito competitivos no mercado nacional. A Sound iria aventurar-se com sucesso na fabricação de pedais de efeitos em 1968 (até 1989, retornando por um breve período em 2002), competindo com a Giannini nesse nicho de mercado.

Assim, a Jovem Guarda teve um papel fundamental ao criar uma demanda de mercado para guitarras, baixos elétricos, teclados e amplificadores no Brasil, consolidando a indústria de instrumentos musicais e gerando uma economia de escala que possibilitou a sustentação da indústria.

Tal processo, porém, não se fez sem reveses. Os setores mais tradicionais da MPB consideravam o rock fruto do "imperialismo norte americano", e a utilização de guitarras elétricas na música brasileira uma espécie de "heresia cultural". Assim, em 17 de julho de 1967, foi realizada uma passeata de protesto, sob o slogan "defender o que é nosso", que inclusive contou com a participação de Gilberto Gil, Edu Lobo, Jair Rodrigues, Zé Keti, entre outros, e que foi organizada pela cantora Elis Regina e amplamente divulgada na imprensa. Partiu do largo de São Francisco, no centro de São Paulo, indo até o Teatro Paramount, na avenida Brigadeiro Luís Antônio. Curiosamente, Gilberto Gil subiria pouco depois ao palco do Terceiro Festival da TV Record, em outubro do mesmo ano, acompanhado dos Mutantes, marcando o início da Tropicália. A cantora Nara Leão e Caetano Veloso, que não participaram da passeata, compararam-na à uma manifestação integralista.

Também houve um refluxo da demanda por instrumentos, pelo ocaso da Jovem Guarda e o recrudescimento em 1968 da exigência da Ordem dos Músicos, de que qualquer músico que se apresentasse em qualquer estabelecimento deveria possuir obrigatoriamente a carteira de filiação à OMB. Isso causou um impacto na demanda de instrumentos elétricos e equipamentos, somada à repressão efetuada pelo regime militar que entrava em sua fase mais dura com a promulgação do AI-5. Disso resultou a falência da CAPSOM e a decadência da Phelpa e da Sonelli.

A consolidação

Ao iniciarem-se os anos 70 com uma conjuntura que combinava forte repressão política com um novo ciclo de crescimento econômico e uma forte taxaço para importações, a indústria de instrumentos musicais atingiu novo patamar, com a Giannini assumindo a liderança quase absoluta do mercado, dispondo de uma linha de produtos ampla e diversificada, que ia desde cordas e acessórios diversos a teclados e equipamentos de P.A, pois contava com licenças de importação de certos componentes críticos e livre trânsito no Ministério do Planejamento da época.

Ao longo dos anos 70, a Giannini consolidou-se construindo uma grande fábrica com 8 mil metros quadrados na zona leste de São Paulo e na cidade de Salto, SP, tornando-se uma grande indústria inclusive no ramo de exportação, e ao longo da década dominou mais de 70% do mercado nacional de instrumentos musicais.

Com o advento da Tropicália e da influência d'Os Mutantes, assim como a che-

gada das novas tendências musicais vindas da Inglaterra e dos EUA, o uso de instrumentos elétricos generalizou-se na música brasileira, transcendendo o rock, e propiciou o surgimento de três novas marcas no mercado: Snake/Ookpik, Palmer e Finch.

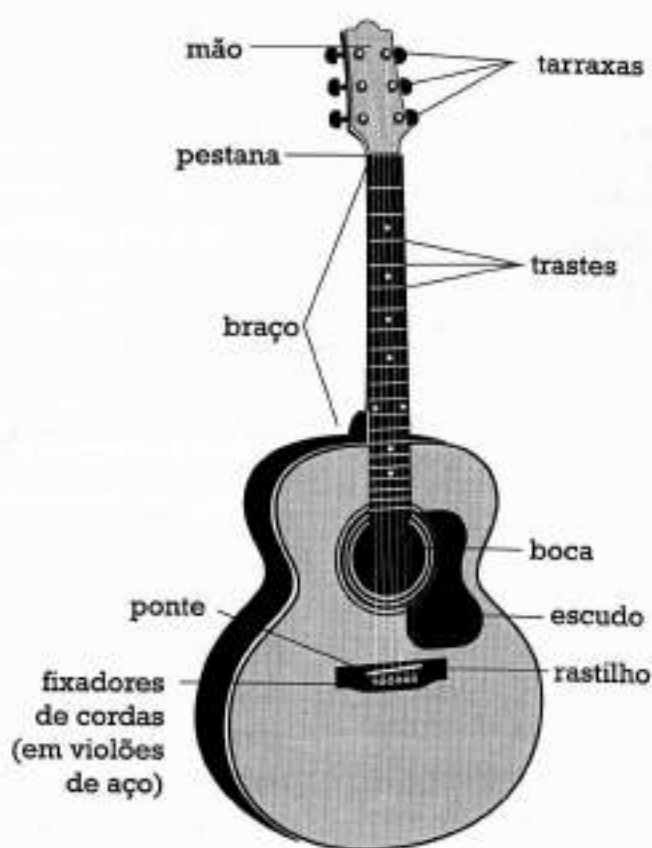
A Snake surgiu em 1964, como sempre de forma semi artesanal; fundada por Alaor Ciro Rangon, que construiu sua primeira guitarra aos quinze anos de idade. Ao longo dos anos de 1960 e 1970, lançou instrumentos muito conceituados no mercado, com braços bem feitos e guitarras que incluíam efeito de distorção "on board" (coisa que a Begher já havia tentado anteriormente), e técnicas de construção particulares. Nos anos 70, Rangon funda a Ookpik, que se separa da Snake (que se volta exclusivamente para o segmento de amplificação e alto-falantes), e dedica-se a cópias (aproximadas) de guitarras e baixos de marcas estrangeiras consagradas.

A Palmer foi uma criação do citado Carlos Alberto "Sossego", já fora da Gianini, que copiou os circuitos dos amplificadores Marshall Major de 200WRMS, fundando a sua fábrica em março de 1970 e adquirindo grande fama pela alta qualidade de seus equipamentos. Mesmo com a saída de Carlos Alberto "Sossego" em 1973 (o que

coincide com o "endurecimento" das restrições à importação de componentes em função do agravamento de endividamento externo do país resultante do primeiro choque do petróleo), a Palmer continuou até o final dos anos 80, quando por fim encerrou suas atividades ("Sossego" fundaria depois, em 2007, a Valvetech).

Outra marca de grande importância e cuja presença no mercado se faz até os

dias de hoje é a Staner. Sua fundação se dá no ano de 1973 por Renato S. Silva, cuja trajetória é muito semelhante a dos outros pioneiros do ramo, mas centrando-se em equipamentos e amplificadores (cuja robustez é notória), tanto que o primeiro equipamento construído por Renato Silva foi uma câmara de eco (a Echobox), em 1967, antes mesmo da funda-



ção da empresa.

A Finch foi fundada em 1975 por Sebastião Machado da Silva, situada numa pequena loja no centro de São Paulo, e concentrou-se na produção de cópias de instrumentos estrangeiros consagrados, mas com uso de madeiras brasileiras (como o pau-marfim, jacarandá e cedro-rosa). Também fabricava seus próprios captadores, posto que o seu fundador tra-

balhara anteriormente na Capsom. Criatividade e qualidade eram suas características, e os braços das guitarras e baixos Finch (tal qual a Snake anteriormente), tinham boa qualidade. A marca fez sucesso, chegando a um índice de produtividade de 50 instrumentos por mês (o que era pouco em comparação com a Giannini). A futura abertura das importações na segunda metade dos anos 80 determinou a decadência e falência da empresa.

Crise e explosão

O final dos anos 70 marcou uma forte crise na indústria nacional de instrumentos musicais, cuja origem pode ser buscada tanto na mudança do mercado, com a chegada ao Brasil do gênero disco, quanto na grave crise econômica ocasionada pelo segundo choque do petróleo, que desencadeou uma escalada inflacionária que durará mais de uma década.

Assim, ao iniciarem-se os anos 80, todas as marcas nacionais de instrumentos musicais enfrentavam grandes dificuldades, o que se refletiu na qualidade dos instrumentos em si, com a Giannini e a Palmer encerrando sua produção de amplificadores valvulados e o fim definitivo da Sonelli, que fechou as portas após um terrível incêndio em sua fábrica em 1982, embora a sua linha de instrumentos tenha se encerrado em 1975.

Mesmo assim, ao longo da primeira metade da década, algumas fábricas iniciaram a produção de instrumentos e equipamentos musicais alavancados pela chegada ao Brasil da "new wave of british heavy metal", cuja influência marcante se sente até os dias de hoje, com a vigorosa cena do estilo no

país. Também tivemos a forte influência do punk rock e da explosão de bandas de rock nacionais influenciadas por esses dois estilos e pelo denominado pós-punk, no que ficou conhecida como a "Geração 80" do rock nacional. Nesse período, além da expansão da linha de produtos da Staner, surgiram vários pedais fabricados no Brasil, como as marcas Vetron, Bautner e Chorus, que eram acessíveis (apesar de sua qualidade reputada como inferior aos similares importados) aos jovens músicos, uma vez que a importação, além de proibida, era economicamente proibitiva face às múltiplas desvalorizações da moeda nacional frente ao dólar. Entre os pedais nacionais, os que tiveram maior sucesso, sendo usados até hoje, eram os da marca Oliver, uma subsidiária brasileira da Roland/Boss japonesa, que possuíam uma boa qualidade de manufatura com cópias dos circuitos originais da BOSS. Essa empresa durou até 1995, quando a taxa de câmbio e a liberdade de importação permitiram a entrada no mercado dos importados em larga escala. Também surgiram marcas de guitarras nacionais cuja qualidade era inferior, mas que encontravam mercado face às graves dificuldades econômicas do período, como Kondo, Jennifer, Magnus, Innsbruck (fundada em 1983 em Bauru, por um imigrante austríaco), além da antiga Tonante (ex-"Ao Rei dos Violões") que continuava no mercado.

Duas marcas foram fundadas também nessa época e fizeram sucesso por terem uma qualidade melhor que as acima citadas. Eram a Dolphins e a Golden. A Dolphin foi iniciativa de uma pessoa de grande importância no mercado de instrumentos musicais brasileiros, Carlos Assale. Fundou sua empresa em 1984 e, fugindo à uma regra consagrada de mercado — a

imitação de designs "clássicos" — produziu uma série de guitarras e baixos com design próprio, que tiveram uma boa aceitação no mercado apesar da crise econômica (chegou até a presentear Sir Paul McCartney com um baixo de sua fabricação). A Dolphin também desenvolveu captadores e peças (pontes) de design próprio, configurando-se como uma exceção na indústria de instrumentos musicais brasileira (tal qual a Begher antes dela); mas Assale saiu da empresa em 1992, pois a mesma havia sofrido grandemente com o Plano Collor e a abertura das importações. Foi trabalhar na Giannini, no projeto "Southern Cross", uma *joint-venture* com a Fender, de curta duração (até 1995). Carlos Assale faleceu precocemente em 2010.

A Golden foi fundada em 1983, empresa criada por Chang, empresário de origem chinesa, o que muito lhe facilitava a importação de componentes daquele país, que já iniciava a gigantesca expansão de sua indústria de instrumentos musicais (e muitos outros ramos), e da Coreia. Seus instrumentos tiveram boa aceitação no mercado (apesar de certos problemas de fabricação e design), sendo fabricadas no Brasil até o início dos anos 90, e a empresa logrou manter-se até os dias de hoje, importando a produção da China, no sistema OEM, "Original Equipment Manufacturer". Com a abertura das importações, a Golden introduziu no Brasil as marcas Eagle e Hofma com esse mesmo sistema.

Em 1986 foi fundada uma empresa que logrou combinar qualidade e sucesso comercial, a Tagima. Fruto do trabalho de Seizi Tagima, que era conhecido em São Paulo desde 1979 por suas excelentes guitarras artesanais. No ano de 1986, iniciou sua fabricação em série e imediatamente adqui-

riu grande fama pela qualidade de seus produtos. Com o espaço deixado pela Giannini e pela falência da Finch, Ookpik e Dolphin (dentre outras), a Tagima assumiu a liderança no ramo de guitarras e contrabaixos no país. A empresa foi comprada pelo grupo Marutec em 1996, com Tagima fundando uma nova marca, a Seizi, em 2007.

O ramo de amplificadores de instrumentos desde os anos 90 vem sendo liderado pela Meteoro (secundada pela Staner), que havia sido fundada em 1984 pelos irmãos José Luiz, Paulo Roberto e Ocimar Ferreira, e que conta com uma linha muito ampla de produtos de amplificação e sonorização.

Como se pode observar, todas essas companhias estão relacionadas com o grande sucesso do rock brasileiro nos anos 80, bem como ao marco fundamental para a consolidação do setor industrial e de serviços de música, amplificação e sonorização no Brasil: o Rock in Rio de 1985, que estabeleceu novos patamares técnicos e estéticos, com impacto decisivo no mercado desse setor no país, consolidando-o e proporcionando um salto qualitativo que nem mesmo o grande processo inflacionário da segunda metade dos anos 80 conseguiu impedir.

Novas perspectivas/conclusão

No início dos anos 90, o mercado e a demanda de instrumentos, periféricos e demais equipamentos musicais estava estabilizada em patamares que permitiam a sustentabilidade de setores da indústria. A abertura das importações e a estabilização econômica via Plano Real, na segunda metade da década, representou um desafio que certas empresas do setor soube-

ram aproveitar (como a Tagima, Meteoro, Condor, Staner, Golden/Eagle etc.); outras sucumbiram (Oliver, Dolphin, Vetron etc.). Apesar da secundarização da exclusividade do rock como forma de expressão da juventude com a ascensão de outros gêneros, o setor de música evangélica (comumente denominado "gospel") garantia a demanda sustentável para a indústria.

Por outro lado, os anos 90 viram o crescimento da fabricação artesanal e "de boutique" de instrumentos e periféricos no Brasil, com grandes luthiers e "handmakers" de pedais e amplificadores dispondo no mercado e garantindo sua parcela no mesmo. Nomes como Sérgio Buccini, Sugyama, Samuel Martins, José Eduardo Nascimento, Cássio, Marthau, Tom Castelli, Eliézer Lara, Jacimário (M. Laghus), Josino (Cast), Márcio Zaganin (que tornou-se responsável técnico da Tagima), Germano, Tiguez, Benedetti, Sebastião Cyrillo, Ronyldo Santos, Siodoni Luthieria, etc., dentre muitos outros que elevaram a fabricação de guitarras, violões e contrabaixos no Brasil ao nível internacional. Assim também como fabricantes de amplificadores artesanais ou semi-artesanais de excelente qualidade, como Augusto Pedrone, Serrano Amps, Paulo Acedo (Acedo Audio), Alien, T. Miranda, W. Fillies, Bertoloni, Bruschi, Rotstage, Mash Amplificadores, e muitos outros, com amplificadores bem superiores às marcas ditas "tradicionais" (muitos desses também são fabricantes de pedais de efeito).

No ramo de pedais e periféricos, apesar da intensa concorrência dos importados chineses de baixo custo, houve uma autêntica explosão de *handmakers* no Brasil, cujos pedais hoje estão presentes no *set up* de inúmeros guitarristas

profissionais e amadores; nomes como Darta Effects, Aura, EFX, DMT, Stardust, Fuhman, TopTone, Ed Mod Shop, Zeneffects, AMB pedais, Fire pedais, King pedais, e vários outros cuja qualidade é excepcional. Também recentemente iniciou-se no Brasil a fabricação de partes e acessórios para guitarras e baixos, como pontes, placas, rastilhos etc., com a Ramme Custom Hardware, Manara e outros, assim como de partes dos instrumentos prontos ou semiacabados (braços e corpos), que vem competindo com razoável sucesso com a importação direta por *sites* internacionais como EBay e AliExpress. Nomes como Kaiser Guitars (que também constrói), Artesanais guitars, RDC guitars, Franco Guitar Parts, e muitos outros.

Em relação aos captadores, ocorre o mesmo processo, inclusive com qualidade de nível muito próximo às marcas internacionais consagradas. No Brasil, temos a consagrada Malagoli, já no mercado desde a década de 60, mas que hoje concentra-se apenas na fabricação desses importantes itens; também marcas mais recentes (e de alta qualidade), como Sérgio Rosar, Cabreira, Fullerton, LDR, Customy e Guitar Garage. Um ramo da indústria de instrumentos musicais que era um dos pontos fracos no Brasil era o de alto-falantes específicos para guitarras e baixos. Atualmente temos as marcas Nordik (subsidiária da Over-sound), Voghan e Eld Power, que podem competir com boa margem com os alto-falantes importados de marcas consagradas. Essa explosão de marcas "de boutique" e/ou artesanais nacionais demonstra como o mercado de instrumentos, amplificadores e acessórios musicais no Brasil é sustentável e promissor, mesmo com a atual crise.



Fábrica da Gibson, 1936



ALBUM 6

**WE ARE
THE WORLD**

“MODERNIZAR O PASSADO” — ROCK E OUTRAS TRADIÇÕES MUSICAIS

Edson Leão Ferenzini

Modernizar o passado/ é uma evolução musical

(Chico Science e Nação Zumbi)

*Eu só boto bebop no meu samba
Quando Tio Sam tocar um tamborim
Quando ele pegar
No pandeiro e no zabumba
Quando ele aprender
Que o samba não é rumba*

(Jackson do Pandeiro)

“Um avião destruidor de lares”?

A partir dos anos 50 e 60, adultos perplexos, viam o rock & roll ganhar o mundo, não só pela escuta, pela dança, visuais e comportamentos, mas também, ao despertar em jovens músicos de diferentes origens geográficas e culturais, a vontade de entrar na festa de forma ativa, montando bandas e até criando seus próprios rocks. Isso incomodou tradicionalistas também no campo musical. Foram comuns acusações sobre a incompetência técnica, primitivismo, ou a simplista argumentação de ser barulhento e anti-musical. A imagem era de um destruidor das tradições musicais apreciadas e/ou praticadas pelas gerações anteriores. Uma música que deteriorava na juventude, o “bom gosto”, os vínculos com o passado musical e o diálogo entre gerações. Pais angustiados se sentindo obsoletos a um requebro de Elvis, a um balançar de cabeça dos Beatles, a um solo distorcido de Hendrix, enxergavam uma civilização dividida e em ruínas ao soar das guitarras, baixo, bateria e teclados devidamente amplificados.

Além disso, nacionalistas e tradicionalistas, de diferentes países, matizes ideológicos e estéticos, viam no novo “som”, uma arma de destruição da diversidade cultural e uma estratégia de padronização e dominação. Para uns, representaria colonização por parte dos EUA, dominação via indústria cultural, manipulação pelo mercado capitalista. Visão compartilhada inclusive, por uma parte da juventude, que se engajava na defesa de nacionalismos musicais e de uma busca de uma autêntica música do povo, como forma de resistência ao imperialismo ianque e ao poderio do mercado e da indústria cultural capitalista. Caso de

parte dos "revivalistas" do folk e das canções nacionalistas de protesto de diferentes cantos do mundo, inclusive no Brasil da Era dos Festivais. Já outro campo, em geral formado por tradicionalistas conservadores de direita, via nele, desde uma música selvagem, — que para os racistas, aproximava seus filhos brancos, dos negros — até uma provável arma comunista de desagregação social através da cultura. Em comum, havia a ideia de que o rock, iria destruir os vínculos das novas gerações com formas musicais tradicionais do passado.

Porém, a complexidade de um mundo que se globalizava, reservava suas idas e vindas, permutas e circularidades (possibilidade dos fenômenos culturais se influenciarem e serem influenciados). E dentro dessas possibilidades, o rock, ao longo das décadas revelaria também, uma tendência ao diálogo com outras tradições, fossem as que fizeram parte das misturas que originalmente o geraram, ou outras que representavam os vínculos dos jovens com suas origens culturais étnicas, nacionais e regionais, e até aquelas que simplesmente os atraíam, por sinalizar com novas possibilidades musicais e existenciais, estimulantes e revitalizadoras.

Vale lembrar que a abertura à mistura e à diversidade musical, havia sido a origem e estava no DNA da corrente musical que nascia. Mas também na sua gênese, estavam estratégias de modernização musical através das tecnologias que iam surgindo, estratégias essas, que podiam ser aplicadas a outras tradições. Como sinalizou Roberto Muggiati na década de 1970, em seu pioneiro livro, "Rock o Grito e o Mito" — o rock resultava basicamente da ação dos avanços tecnológicos de diferentes campos, sobre formas musicais muito simples,

de origem folclórica. Além disso, já na sua origem, foi fruto de transformações e misturas entre tradições musicais anteriores. Assim, no íntimo, sinalizava para o fato de que o passado musical relido, poderia ser fonte do novo.

Não pretendemos tentar mapear pelo mundo essa tendência do rock de retomar e reinventar referências de tradições musicais anteriores, por ser simplesmente impossível. A ideia é apontar alguns dos exemplos representativos de um fenômeno que teve e tem múltiplas faces em diferentes cantos do globo e em diferentes momentos e tendências. Também, fazer uma reflexão despretentosa sobre suas motivações e as eventuais consequências desses diálogos, dentro do rock, e eventualmente, nas próprias tradições com que esse diálogo se estabelece.

Como exemplos, tomaremos, em geral, artistas e tendências que, principalmente, na segunda metade do século XX, tiveram, alguma repercussão no restrito espaço do *mainstream* da música mundial e cujos trabalhos reverberaram de alguma forma como influência mais ampla. Como poderá ser percebido, esses casos, em geral, tratam de artistas e grupos naturais, naturalizados e/ou sediados nos países foram os principais centros irradiadores da cultura do rock como EUA e Inglaterra. Também eventuais centros que foram focos migratórios de diferentes etnias, como a França, mas que também se tornaram centros de produção dessas manifestações híbridas.

Situações que, em geral, estão ligadas aos processos colonialistas e imperialistas, e consequentes fluxos migratórios e estabelecimentos de centros de influência econômica, política e cultural, que têm um papel fundamental para o tema, mas que

não caberia nesse espaço uma abordagem adequada.

Sinalizaremos também com alguns nomes, que circularam pelas *playlists* Século XXI do autor, enquanto buscava as formas possíveis para abordar o tema e que comprovam a permanência do mesmo, no cenário segmentado e ao mesmo tempo eclético da escuta interconectada pelas redes sociais.

Bardos tecnológicos do pós-calipso

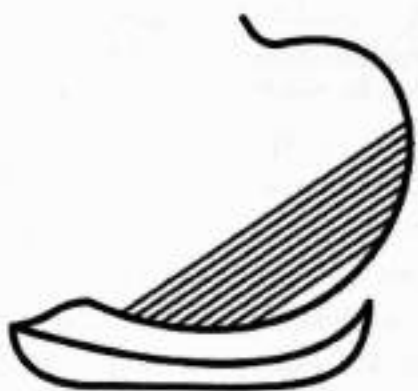
Voltando à dica dada pelo rock sobre misturas, modernização e novas tecnologias, vale destacar que, nesse papel de catalizadoras das misturas e gênese de novas formas musicais, estariam tanto as tecnologias de gravação e outros registros audiovisuais, quanto as que possibilitaram amplificação, armazenamento e difusão de informações, assim como a criação de novos sons sintéticos (produzidos de forma eletrônica) manipuláveis. Também entram na lista, os efeitos eletrônicos capazes de alterar o som de instrumentos já existentes, assim como os usos artísticos das possibilidades da música criada a partir dos múltiplos recursos de gravação em estúdios.

As tecnologias de amplificação e de alteração dos sons dos instrumentos, como pedais e alavancas (tema aprofundado no capítulo de Marcos Falcão) tiveram um papel ambivalente para o diálogo com tradições musicais anteriores. Por um lado, tornava-se

possível, a partir, das mesmas estruturas musicais folclóricas das quais se originou, que o rock se desdobrasse em novas formas estéticas, como o rock/blues psicodélico de Hendrix, ou a abertura dos portais do universo do hard rock e do heavy metal, realizada por bandas como Led Zeppelin e Black Sabbath, a partir de influências do blues, do folk e até da música erudita.

Por outro, a amplificação de instrumentos tradicionais e posteriormente, a colagem e manipulação de timbres e ritmos, através de *samplers* e *loops*, possibilitou que sonoridades típicas de formas musicais tradicionais de diferentes regiões do planeta fossem incorporadas ao rock. Cítaras indianas, instrumentos medievais, percussões africanas, asiáticas, banjos, rabecas, bandolins, berimbais, violas caipiras, flautas andinas e tambores de maracatu, passariam a ser possibilidades de renovação estética do rock, integrando-se a sons artificialmente criados. Ao mesmo tempo, resgatavam para as novas gerações, ecos de algumas das referências ancestrais, que inicialmente, muitos julgavam que as guitarras e sintetizadores ajudariam a sepultar.

Mas voltando as tecnologias que deram mais do que um empurrãozinho para que tempos e mundos distintos se encontrassem, entre elas, teriam um papel central, as que possibilitaram as próprias trocas de informações sobre música. Desde a escrita musical e impressão



Saung Gauk, Míamar

e comercialização de partituras, passando pelas mais diversas formas de gravação dos sons e, claro, pelos veículos de difusão de informação à distância — todo um campo de avanços no registro e transporte de

informações que permitiram interligar regiões distantes de um mesmo país (inicialmente, dos EUA, berço do rock) e depois, do mundo.

Esses avanços foram fundamentais para que, ao longo do século XX, distintas formas musicais regionais fossem registradas, ouvidas, tocadas e praticadas, para além de suas comunidades de origem, se influenciando mutuamente e resultando em múltiplas misturas das quais surgiria o rock & roll nos anos 1950. Essas mesmas tecnologias, aliadas ao poderio econômico e político dos EUA, alicerçado também numa crescente influência cultural sobre grande parte do mundo do pós-Segunda Guerra Mundial, propiciou que essa corrente da música popular se tornasse rapidamente um fenômeno global junto a juventude de boa parte do planeta.

Novamente Muggiatti, apontava, que, até então (a edição citada aqui é de 1981), a realidade vinha desmentindo a ideia de que as novas tecnologias produziram uma espécie de “esperanto musical”. Ele se ariscava ainda à previsão de que era provável que isso continuasse a ser desmentido pelos próximos 50 anos. Fazia ainda uma analogia sobre como muitas vezes as novas tecnologias de registro e difusão vinham contribuindo, ao contrário, no próprio campo das línguas faladas, para o resgate de tradições, funcionando também no processo de vivificar arcaísmos e antigas memórias. Isto teria também suas consequências na esfera da música popular, campo onde a ampliação do mercado, do número de consumidores, traria maior facilidade de acesso à informação, assim como à gravação.

Muggiatti argumentava, citando a ideia de Marshall McLuhan, de que o cho-

que provocado pelas novas tecnologias poderia despertar tanto o surgimento de novas formas estéticas, quanto uma tendência a querer voltar psicologicamente a um momento anterior a essas transformações. O autor faz essa análise num contexto tecnológico bem mais limitado que o das primeiras décadas do século XXI, mas é possível pressentir em seus comentários, a percepção de tendências nos campos do consumo e da produção musical, que se aprofundaram e ampliaram diante dos avanços tecnológicos e comunicacionais das décadas seguintes, e no século XXI.

“Lembranças de lugares, povos e costumes” — diálogo entre milênios?

Tomando a liberdade de um salto temporal, passadas algumas décadas dessa discussão e virada a página do século XX, podemos pensar no possível acerto da previsão e Muggiatti, de que, pelos próximos 50 anos, seria pouco provável que se confirmasse que as novas tecnologias criariam um “esperanto musical”. Algo constatável sem grandes pesquisas de campo, dentro de casa, através das próprias tecnologias, inicialmente temidas. O objeto de observação, poderia ser o igualmente temido rock. E os indícios poderiam vir numa tarde vazia de distanciamento social de 2020, 2021, por um internauta consumidor de rock, dotado de algum ecletismo, num contexto em que o caminho entre o desejo de escuta e a informação, se reduziu a alguns toques na tela do celular ou no teclado de um notebook.

Talvez, ao passar da pesquisa de um videoclipe do mais recente álbum do Ozzy, do AC/DC, Sepultura, Metallica ou Deep

Purple, ele resolvesse partir para um som mais tranquilo e consultasse a expressão "folk rock", no oráculo do Google, ou direto no YouTube. Como resposta, talvez os algoritmos subvertessem suas expectativas, cruzando a nova pesquisa, com os dados dos "avós do rock de guitarras na pressão", da consulta feita anteriormente e oferecessem um lote de bandas e artistas que passassem bem longe do estereótipo "Bob Dylan antes da eletricidade, violão em punho e suporte de gaita no pescoço".

A maioria da lista poderia ser formada por bandas que privilegiam as guitarras "no talo", vocais agressivos ou operísticos, quando não guturais, entre outros elementos que caberiam mais no perfil de sons para uma noite de camisas pretas do Rock in Rio, ou de algum *pub* ou espaço *underground* voltado para as miríades de tendências que se ramificaram a partir do heavy metal e do punk. O que teria feito o algoritmo conduzir até ali?

Talvez, o fato de ter pesquisado anteriormente os pioneiros do hard rock e do heavy metal. Mas a racionalidade por traz das sugestões estaria no fato de serem bandas que teriam em comum o termo folk, agregado a alguma tentativa de rotulá-las, apesar de provavelmente nenhuma ser realmente idêntica em relação a outra. Na prática, teriam em comum, o fato de serem fruto do diálogo entre alguma das miríades de correntes alternativas nas quais o rock se ramificou, e alguma tradição ou tradições musicais anteriores, quando não, arcaicas.

Entre os exemplos, poderiam estar grupos e artistas classificados na *web* como folk metal, folk punk, ou até mesmo como folk rock (como os Birds, dos quais estariam, no entanto, distantes bem mais de oito milhas). Categorias que por sua vez, vão se

ramificando em uma intrincada teia de subcategorias. No começo da lista, poderia estar The Hu, uma banda de jovens mongóis, vestidos como guerreiros de Gengis Khan. Incorporando instrumentos tradicionais do país de origem em seu rock, preferem definir seu som como "hunnu rock", e trazem em algumas letras, gritos de guerra ancestrais e poesia tradicional de seu país.

Tudo exótico demais para quem professasse o ideal de "um bom e velho e puro" rock, ou de um rock "raiz". No entanto, eficiente o bastante para fazer do grupo, os primeiros da Mongólia a chegar ao topo da Billboard (uma das mais tradicionais paradas musicais), quando em abril de 2019 o álbum, "Wolf totem" conquistou o primeiro lugar da na categoria hard rock, em vendas digitais. Ainda no mesmo ano, receberiam a "Ordem Genghis Khan", (de grande importância na Mongólia), por seu papel de divulgadores da cultura mongol em todo o mundo (talvez algo como os Beatles sendo condecorados pela rainha da Inglaterra?).

Entre uma banda de viking metal, outra de medieval metal e uma de celtic metal, talvez passasse pelo hard rock nipônico do Ningen Isu, invocando imagens do imaginário Budista em roupas tradicionais do Japão. Ou pelo folk rock e folk metal russo de bandas como Мельница (Melnitisia, ou The Mill) e Grai (ГРАЙ). Por fim, as indicações algorítmicas talvez culminassem com *Heilung* (cura, em alemão). Mais que uma banda, um misto de espetáculo e ritual pagão, que, se teve suas origens na cultura do rock, do Metal, da música industrial e do neofolk, "radicalizou" no sentido mais real da palavra.

Criada em 2014 por um vocalista tatuador especializado em tatuagens em nórdico antigo, um produtor dinamarquês e

uma cantora norueguesa com passagens por bandas de rock e pop rock, criou um conceito de espetáculo misto de música e ritual pagão, que acabou incluído em 2017 na lista das melhores performances ao vivo pela publicação especializada, metal hammer.

Distante da maioria dos clichês classicamente associados ao rock, seu trabalho remete aos povos pré-históricos da Europa e faz música a partir de artefatos que supostamente poderiam ter sido usados por estas populações, ao mesmo tempo em que entoam poemas também apresentados como sendo ancestrais, em diversos idiomas que incluem inglês antigo, proto-nórdico, protogermânico e nórdico antigo viking. E esses artefatos usados buscam mergulhar o espectador numa releitura pós moderna de rituais da Idade do Ferro: tambores de peles de animal (um deles, supostamente pintado com sangue humano), chocalho de pele de búfalo, outro, de argila, contendo cinzas humanas, sino ritual hindu, uma reconstrução de taça de prata da era Viking, antiguidades de templos, uma *Ravanahatha* (antigo instrumento indiano), além de apitos, outros instrumentos percussivos, ossos de veado e de um antebraço humano.

Por sua vez o vocal gutural masculino remete a modalidades tradicionais tibetana ou mongol, enquanto a voz feminina se assemelha a um sussurro estridente. A ambientação se estende também ao figurino, inspirados em tradições religiosas dos povos circumpolares da Eurásia, ou nas roupas da Idade do Bronze nórdica. Talvez tenham ido longe demais para ainda serem abraçados pelos fiéis mais conservadores da religião das guitarras, do "bom e velho rock". Mas, não é por acaso, que a já citada publicação especializada em heavy metal, tenha dado tal destaque ao espetáculo do grupo.

No Brasil, o diálogo entre rock e tradições locais, vem desde os anos 60 do século XX. Apesar disso, ainda às vésperas da pandemia que quase desligaria as tomadas dos amplificadores do *show* business, ainda causava uma divisão, entre a receptividade calorosa e o estranhamento, a proposta do grupo de heavy metal, *Arandu Arakuaa* ("saber dos ciclos dos céus" ou "sabedoria do cosmos"). Seus integrantes partiram de premissa análoga a dos grupos de folk metal, mas enquanto muitos dessa corrente, mesmo no Brasil, trabalhavam igualmente as fontes do folk do velho continente, sua opção foi pelo resgate das raízes mais profundas da cultura brasileira. Cantando letras nos idiomas indígenas Tupi, Xerente e Xavante, os jovens de origem indígena, abordam temas relacionados à cosmovisão dos povos originários, inspiradas nas lendas, ritos e lutas dos mesmos. Além de uma maior originalidade estética, buscavam valorizar a identidade, a cultura, crenças e lutas das nações indígenas que habitavam o território brasileiro antes da invasão dos colonizadores europeus.

E falando em remeter a tradições espirituais ancestrais, uma figura de impacto na cena feminina do rock da virada para a década de 20 do século XXI (e vale arriscar, do próprio cenário do rock) é a cantora e sacerdotisa *voodoo*, Moonlight Benjamin. Mulher, haitiana e negra, se tornou líder de uma mistura altamente consistente e contemporânea de ritmos e melodias de influência *vodu*, sobre *riffs* de guitarra saturados e progressões de rock & roll clássico, o que lhe valeu alcunhas como a de "Patti Smith haitiana", mas que pouco definem sobre o efeito impactante do seu trabalho.

Diferente de outras experiências que partiram do rock para depois buscar o

diálogo com outras tradições, para Benjamin o ponto de partida foi a referência à religiosidade vodu e outras influências iorubas, que inicialmente, já conjugava em outros álbuns com outras sonoridades, como o jazz. O mergulho no rock veio da vontade de buscar outras possibilidades para sua música, mas também, se deveu muito à feliz parceria (a partir de 2017) com o guitarrista e compositor francês, Matthijs Pascaud, cujos arranjos são frequentemente comparados a nomes como The Black Keys, The White Stripes ou Alabama Shakes. O resultado, no entanto, é bastante pessoal, e no diálogo com as referências haitianas do vocal, soa bastante vigoroso e renovador.

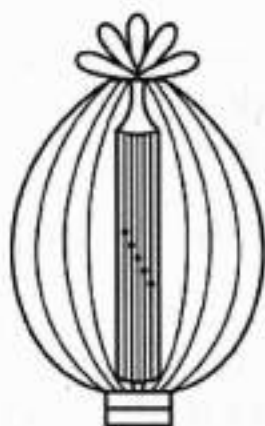
A figura e a performance de Benjamin, no palco e em videocliques, tornaram o efeito das misturas culturais que pratica, ainda mais impressionante: Vestida de rendas pretas da cabeça aos pés, traz no rosto, os *veve*, diagramas que são desenhados, no solo na abertura das cerimônias vodu. A defesa da identidade haitiana, e de sua religiosidade cercada de preconceitos, são bandeiras das quais a artista não abre mão. Seu álbum “Simido” (de 2020, cantado inteiramente em crioulo), despontou como forte candidato entre os trabalhos revitalizadores do rock na primeira metade do Século XXI.

Simbolicamente merece destaque também, o encontro de sua voz e banda, com *Imigrant song*, clássico da banda inglesa Led Zeppelin. Sugestões de mistério e ancestralidade, que, na canção e na interpretação dos britânicos pareciam vir de alguma camada milenar do inconsciente coletivo, ganham novas dimensões com

Benjamin e banda. Reafirma as pontes que o rock traçou entre fontes ancestrais populares africanas e europeias. Recorda também, que em suas raízes, o rock bebeu em fontes espirituais sufocadas por séculos de opressão e preconceito e talvez sempre tenha desempenhado o eventual papel artístico de *médium*, para que essas fontes do inconsciente se encarnassem no corpo

da civilização capitalista tecnológica e tecnocrática, fruto de colonizações e imperialismos, com seus massacres concretos e simbólicos.

Depois dessa amostra da presença do tema no século XXI, pedimos licença para mais um deslocamento no tempo, para rever alguns dos passos do rock, em seus diálogos com tradições musicais anteriores.



Sasando, Indonésia

Expandindo consciências e diluindo fronteiras no transe do pós-guerra

Antes de falar do caldeirão de misturas que foi a alquimia do rock sessentista, vale aqui recordar que um marco importante, já na geração que embalou o boom inicial do rock & roll, foi a regravação de La Bamba, música do folclore mexicano, em 1958. Ritchie Valens, norte-americano descendente de mexicanos, conseguiu entrar nas paradas e ficar para a história, transformando em rock suas raízes étnicas. Valens mostrou, através de seu maior hit, que a música popular de seus ancestrais podia se fundir à modernidade do rock & roll, tanto quanto as outras fontes populares que geraram o gênero.

Estava dado um toque simbólico para garotos e garotas do mundo todo, de que outras fontes culturais e etnias podiam entrar no baile da contemporaneidade. Vale aqui destacar, que, se o rock foi um notório canal para a busca juvenil por identidade, a presença de um *rockstar* de origem latino-americana-indígena era um símbolo forte. O certo é que *La bamba* vem atravessando décadas como um dos clássicos do rock e inclusive fez parte da lista das 500 melhores canções de todos os tempos da revista Rolling Stone sendo a única da lista que não é cantada em inglês.

Mas ainda mais fundamental para a construção dessas pontes entre rock e outras tradições, será a geração dos anos 1960, com suas múltiplas experiências artísticas, e existenciais, assim como por suas pautas políticas e contraculturais. E isso não só na terra do Tio Sam, como também na Inglaterra, e outros países da Europa e nos mais improváveis cantos de um planeta que ainda se sabia redondo, numa sociedade que muitos jovens diagnosticavam como patologicamente “quadrada”. Assim como o rock inicialmente chocou e atraiu pela forma como ele parecia atingir camadas instintivas das consciências e corpos, para depois encontrar também caminhos mais cerebrais em estética e questionamentos sociais, as pontes interculturais que o rock veio edificando, muitas vezes parecem ter surgido de percepções não muito racionais. Até porque, uma das características da contracultura, foi a busca de alternativas à racionalidade excessiva da tecnocracia capitalista ocidental, muitas vezes pela valorização de vias mais intuitivas de percepção.

Esse é um tipo de relato recorrente entre artistas, inclusive para justificar como

a música negra afro americana atravessou o oceano para aportar na alma dos ingleses brancos que capitanearam a “Invasão Britânica” nos 60’s. Keith Richards, por exemplo lendário guitarristas dos Rolling Stones, no documentário, “Keith Richards — under the influence” (Netflix), levanta essa questão, como um ponto de partida para as influências que guiaram sua trajetória de ouvinte e músico. Conta que, apesar de inglês, cresceu ouvindo basicamente música norte-americana. E percebia nesses sons uma relação de ancestralidade, não só com a origem afro-americana, central para a música dos EUA. Sentia também, o quanto boa parte da música estadunidense, incluindo o blues, se valeu de antigas melodias celtas, irlandesas, escocesas, inglesas, galesas, que fizeram parte da formação étnica do país. “Ao ouvir Robert Johnson e Led Belly pela primeira vez, escutei um eco... Dentro dos meus ossos, eu ouvi um eco que não deveria ter ouvido, porque não está ao alcance do ouvido. Foi por isso que eu quis começar pelo blues”.

Também intuitiva seria a inspiração bastante livre no samba, que resultaria no clássico *Sympathy for the devil*, fruto de uma temporada de Mick Jagger na Bahia e no Rio de Janeiro em 1968, na qual frequentou festas populares e sessões de umbanda. O resultado passa longe de um samba ou de uma consciência sobre as religiosidades afro brasileiras, mas trouxe um diferencial dentro do repertório dos Stones, sinalizando para uma “simpatia” pelo que estava além do rock. Musicalmente, algo talvez enviesado, como o resultado de *Break on through*, dos Doors, que segundo o baterista, teve sua rítmica tirada da Bossa Nova, mas que ele teria “secado” um pouco para se tornar um rock.

E também em parte intuitiva, e em parte construção de um mito, era a ponte cênica ritualística que um Jim Morrison traçava entre a figura do cantor letrista de rock e o xamã, mediador entre a comunidade e o mundo espiritual. Nesse caso, apoiado em um lastro simbólico que incluía toda uma tradição de poetas visionários e dionisiacos, partindo dos gregos, com paradas em William Blake, *Beats* e Rimbaud. Tudo isso, aliado ao mito pessoal de que, na infância, o espírito de um indígena morto em um acidente teria incorporado em Jim. Rito encenado e entoado sobre bases que incorporavam blues, jazz, flamenco e sugestões de climas orientais, numa globalização semiótica entre o sagrado e profano, regada a boas doses aditivos psicodélicos. E dessas intuições e "viagens", misturas iam nascendo...

Já o guitarrista mexicano Carlos Santana é um caso bastante emblemático, não só pela maneira como sua banda traçou pontes entre o rock, latinidade e outras fontes, mas pela forma como em sua autobiografia, traça um panorama do caldeirão musical vivenciado por sua geração. Filho de um violinista popular, direcionado à música tradicional mexicana, *mariachi*, foi iniciado também no violino, atuando ao seu lado ainda na adolescência, tomando contato com música clássica e a música dançante europeia, com a tradição *mariachi* e outras músicas mexicanas solicitadas pelos turistas. Mas pelo México circulavam também músicas de outras fontes latinas e afro, como rancheiras mexicanas, cumbias da Colômbia e a música afro-caribenha, a salsa chamada pelos mexicanos de música tropical. Como ele recorda, o México, no final dos anos 1950, era um entroncamento de referências musicais, da Europa,

dos EUA e da África, das Américas Central e do Sul, mas principalmente de Cuba. Já, Tijuana, onde sua família morou em sua adolescência no início dos anos 1960, era uma cidade bastante influenciada pela música dos EUA e, então um lugar muito rock & roll, que tinha, o já citado descendente de mexicanos, Ritchie Valens, como herói.

Como muitos de sua geração, no entanto, Carlos não se encontrava confortável no universo musical herdado do pai e nem na faixa do pop radiofônico ouvido pelas irmãs mais velhas. Descobriu a guitarra, passando a explorar um novo e amplo universo de referências, com prioridade para o blues e o R & B. Mas a ênfase na guitarra, o levou a interesses em outros campos, como duo de violonistas brasileiros (cearenses) de origem indígena, Los Tabajaras. Carlos os define como guitarristas acústicos suaves e precisos, que eram tão famosos quanto Elvis, no México e alcançaram postos entre os 10 mais, também dos EUA e Inglaterra. Outro brasileiro com destaque no seu universo de referências é Bola de Sete, considerado um dos melhores violonistas brasileiros e um dos mais inovadores e ecléticos do jazz.

O mergulho de Santana na tradição do blues é relatado como uma experiência, em certo sentido, pautada por uma ideia "espiritual" e pelo sentimento, mais do que pelas ortodoxias das formas musicais e das fronteiras rígidas. Para ele algumas pessoas podiam formalmente achar que tocavam blues, mas não tocar, ao passo que ele dizia identificar o blues no som dos indianos Ravi Shankar e Ali Akbar Khan, nos instrumentistas do flamenco e até em cantos religiosos muçulmanos e judeus. Por mais pessoal que seja essa visão, ela dá uma sugestão sobre o tipo intuições e percepções, que podem ter levado ou-

tros músicos de sua geração, a igualmente traçar pontes entre o rock e outras tradições num contexto em que o psicodelismo e a contracultura sugeriam expansão de consciência, eliminação de fronteiras, e estabelecimento de conexões tidas como intuitivas e espirituais, que se tornavam também culturais.

Mas vale lembrar ainda, que, a ênfase no blues vinha ao encontro também de outra tendência mais concreta e política, de parte da juventude. Como destacam Philippe Daufroy e Jean Pierre Sarton, em seu *pop-music/rock*, no início da década de 1960, boa parte dos estudantes estadunidenses, abandonaram, o rock & roll, por ser considerado música de adolescentes e adotaram o blues e em menor grau o jazz (juntamente com o revival folk). Opções que tinham um caráter não só musical, mas também de solidariedade política aos negros e sua luta pelos direitos civis. Mas além disso, musicalmente, o jazz, com sua liberdade de improvisação e virtuosismo, vinha bem ao encontro do espírito formalmente libertário das improvisações psicodélicas sob efeito de LSD e outras substâncias, além de ser a trilha preferencial dos poetas *beat*, referência também fundamental naquele momento. Além disso, o jazz era um campo onde diálogos culturais já vinham se processando, permitindo inclusive inusitados encontros entre seus improvisos e fontes étnicas aparentemente distantes, como a música tradicional japonesa vide o álbum de 1964, "Music for zen meditation" (de resultado mais oriental, que jazzístico), do clarinetista, Tonny Scott, com músicos e instrumentos tradicionais da Terra do Sol Nascente, para citar um exemplo extremo.

Assim, Carlos vai traçando suas pontes, tendo blues, r&b, rock, jazz e diferente

fontes latinas, como referências principais. No jazz, influência fundamental foi a descoberta do álbum de 1965 do baterista Chico Hamilton, "El Chico", que contava com os percussionistas latinos Willie Bobo e Victor Pantoja, além do guitarrista húngaro-americano Gábor Szabó. O tempero latino do álbum, acrescido de outros elementos como soul, bossa nova e vanguarda, impactaram Santana. Mas particularmente influente, foi a guitarra de Szabó, imigrante húngaro, e que em seus próprios álbuns, integraria influências de música húngara tradicional, jazz, rock psicodélico, bossa e mais tarde, música cigana, asiática e indiana. Também ex-integrante da banda de Hamilton, o flautista, clarinetista e saxofonista, Paul Horn, seria um dos responsáveis pela apresentação do mestre da cítara indiana, Ravi Shankar ao ocidente (vide Paul Horn in India, de 1967), além de precursor da word music e da new age, em função de seu interesse pela meditação transcendental, como tendo gravado com músicos de diferentes culturas e origens, incluindo China e África

Toques fundamentais, de que se o jazz podia dialogar com as tradições latino-americanas, entre outras, se renovando e continuar jazz, o mesmo podia ser feito com o rock, como faria a banda Santana, dentro da cena psicodélica de San Francisco no final dos anos 1960, e como várias outras fariam pelo mundo. E ainda na guitarra de Szabó, Carlos identificava elementos espirituais e influências da música indiana, além de ser um músico de jazz que incorporava temas do rock ao seu repertório, dissolvendo fronteiras. Dissolução essa que ele identificava também nas mentes e sons de muitos de seus contemporâneos do rock, ao sabor dos ideais coletivos e experimentos existenciais e sociais da juventude,

enquanto as músicas se tornavam, também, longas experimentações.

Na visão de Santana, muitas pessoas estavam começando a perceber que o vocabulário da música hindu de Ravi Shankar e Ali Akbar Khan não estava tão distante do vocabulário do blues de Robert Johnson e Muddy Waters. "Os grupos de rock estavam começando a exibir as mesmas influências que eu vinha ouvindo naqueles álbuns de Gábor Szabó e Charles Lloyd — sabores orientais, ritmos com levada e escalas estranhas que soavam indianas. Tudo se integrava àquele som psicodélico do rock". Dentro desse cenário, a banda Santana se destacou pela sua forma de misturar as referências de blues, rock e jazz, com outros ritmos afro-americanos, referências da música de origem caribenha, mas muitas vezes praticada por músicos sediados nos EUA como Tito Puente e Eddie Palmieri, o percussionista e ativista nigeriano naturalizado norte-americano, Babatunde Olatunji, o percussionista cubano, Mongo Santamaria.

Segundo Santana, em San Francisco, nos anos 1960, a música latina estava por toda parte, e acrescenta, que mais tarde tomou consciência de que a sensação da "clave", conceito central para a rítmica e a essência da música afro-latino-americana, já estava presente no blues e no rock e que já havia esse tempero cubano em músicas de nomes como Otis Rush, Howlin' Wolf, Little Walter e Magic Sam. Tendo se aproximado dessa afro-latinidade, em parte, pela presença da percussão na banda e da busca por repertórios que se adequassem mais a esse diferencial, o próprio Carlos, considera que a banda Santana nunca teve pedigree em termos musicais, adotando só parte dos cânones da clave, junto de outras práticas tiradas da música latina e não sua

concepção completa (liberdade que seria recorrente nas pontes traçadas entre rock e outras tradições). Apesar das iniciais críticas de puristas, o tempo trouxe uma aceitação e reconhecimento, o que, em sua visão, não se deu por mudanças nas práticas do grupo, mas sim na recepção. Assim, a banda se tornou uma das primeiras referências mundiais quanto aos diálogos possíveis entre o rock e tradições musicais afro-latinas, algo amplificado miticamente e midiaticamente, à medida em que os registros fonográficos e cinematográficos do festival de Woodstock se tornaram marcos da cultura do rock e das rebeliões juvenis.

Apropriação Cultural ou circularidade e abertura à diversidade?

Essa incorporação de influências de outras tradições, pelo universo do rock, deu margem a críticas sobre o possível caráter do que passou a ser chamado de apropriação cultural. No entanto essas práticas também foram uma via de mão dupla, abrindo margem para uma ampliação mercadológica e de um reconhecimento crítico para artistas oriundos das tradições que esses roqueiros foram acusados de "piratear". E outra verdade, é que, se o rock usou, também foi usado, muitas vezes de forma inteligente e criativa. A posição de músicos de outras tradições em relação ao rock em boa parte dos casos não foi passiva, mas seletiva, e poderíamos arriscar a dizer, antropofágica, dentro da perspectiva do modernista brasileiro Oswald de Andrade e dos Tropicalistas. Muitas correntes beberam do rock, pegando dele as qualidades que lhes interessava, sem com ele se confundir e sem

abandonar seus diferenciais de identidade. Foi assim com músicos brasileiros como Milton Nascimento, Luiz Melodia, Alceu Valença, Zé Ramalho, Marcos Valle, Novos Baianos (só para citar alguns) e assim também, com músicos de outras nacionalidades e tradições.

Junto com a busca espiritual/existencial/musical via Oriente por parte de jovens roqueiros do psicodelismo da década de 1960, um músico hindu como Ravi Shankar (que chegou a ser uma das estrelas do Woodstock) se tornou referência dentro da música mundial e particularmente entre um público roqueiro, despertando toda uma faixa de público para a valorização de sonoridades não ocidentais. Mas esse processo também apresentou outra via, que foi a redescoberta de tradições musicais e culturais nacionais e regionais, por parte de novas gerações de roqueiros dos próprios países situados à margem da cultura anglo-americana do rock.

Alguns artistas do rock se tornaram quase embaixadores simbólicos das culturas e linhas espirituais nas quais se inspiraram, como o cantor folk-rock-psicodélico propagador da meditação transcendental, Donovan, e o caso mais notório, o beatle George Harrison, que inclusive chegou a produzir discos de músicos hindus, como o clássico álbum da "Shankar family & friends" (1973), um dos primeiros lançamentos do selo Dark Horse Records, do ex-Beatle. Um encontro multicultural em quatorze faixas que uniam música tradicional indiana, jazz, funk, rock e pop ocidental. Uma ponte entre oriente e ocidente, arquitetada pela amizade entre Harrison e Ravi Shankar, e envolvendo músicos de ambas as culturas. E já que falamos da família, outra ponte fundamental foi traçada pelo sobrinho, Ananda Shankar a



Dangao, Vietnã

partir de seu álbum de estreia de 1970, fundindo música indiana, rock, pop e música eletrônica, à base de cítara, sintetizador e percussão. Vale conferir um pouco mais sobre a relação de Harrison com a música indiana, no capítulo de Eduardo Guerreiro Losso, sobre rock e mística.

Se, em parte, esse processo trazia uma aproximação, que, para muitos, era superficial em relação a tradições musicais, como a hindu, que, originalmente eram complexas e não raras vezes com raízes culturais profundas, milenares que tocavam inclusive a esfera do espiritual — por vezes, resultou da aproximação real de roqueiros, com tradições também no campo da experiência existencial e religiosa. E para além desses casos de conversão, ou flerte, trazia uma comunicação simbólica de que culturas que foram subjugadas por colonialismos e imperialismos, eram consideradas por parte da juventude que se rebelava contra os modelos herdados de seus pais, por vezes, como sendo mais autênticas e profundas do que a civilização capitalista ocidental que as havia subjugado e subestimado.

Como defendia uma abordagem poética, surgida no mesmo período, a Etnopoética (1968), a chamada "civilização", representava uma parte mínima da história humana, e a alfabetização correspondia a um período ainda bem menor. Assim, as tradições das literaturas orais, lendas populares, mitos, baladas, canções, constituiriam "a maior experiência literária da humanidade."

Essa corrente, proposta pelo poeta Jerome Rothenberg e encampada por um grupo que incluía o zen *beat*, Gary Snider e Dennis Tedlock, entre outros, defendia a urgência do combate ao genocídio de culturas tradicionais e o significado político disso.

Na visão dessa corrente, o imperialismo cultural se sentia mais à vontade para explorar os povos, quando podia acreditar na sua inferioridade cultural. Assim, seria um ato político tornar público o valor dessas culturas, mas também, contribuir para que elas desenvolvessem seus mecanismos de defesa. Essas práticas dificultariam a naturalização da exploração imperialista. Além disso, se constituiria numa crítica à própria civilização ocidental, e num reconhecimento do valor intrínseco das demais tradições. Sem querer propor uma relação de causa e efeito, algo análogo pode ser percebido na aproximação do rock com outras tradições.

Um mutante devorando e sendo devorado – revolvendo raízes em busca do novo

Nos anos 70, essa tendência dentro o rock se aprofunda e ganha novos contornos. O Rock Progressivo assimilava diferentes modalidades de música folk europeia (antecipada por toda uma tradição do folk inglês e estadunidense), estruturas de inspiração medieval, entre outras. Mas ao mesmo tempo, em diferentes cantos do mundo, inúmeras experiências regionais eram realizadas, nem sempre gerando formatos estéticos acabados, mas no mínimo expandindo as possibilidades do rock e também de tradições locais para além dos seus limites formais. O rock ia entrando também na receita de artistas vindos de outras tra-

dições, fosse em seus países de origem ou em outros lugares nos quais, as múltiplas diásporas formaram comunidades étnicas.

São exemplos, o *afrobeat* do multinstrumentista e ativista nigeriano Fela Kuti, com sua mistura do jazz americano com o rock psicodélico e o *highlife* da África Ocidental. Também a Rumba Rock de um Papa Wemba, ou no Samba Rock de um Jorge Ben. Com ou sem a presença do termo rock associado a uma tradição, o rock entrava como elemento atualizador de sonoridades tradicionais, às novas demandas culturais e existências de músicos e plateias jovens. É o caso das misturas entre rock e regionalismos e ritmos como samba, choro, e baião, no Brasil dos anos 1970 ou o rock andino dos Chilenos dos Los Jaivas.

A impressão é a de que o rock havia se tornado realmente “a música do século XX” por excelência, como sugeria o título de uma coleção de revistas lançadas no Brasil dos anos 1980. O Rock parecia ter se tornado uma criatura em constante movimento e mutação, capaz de devorar, digerir e reinterpretar qualquer tradição que encontrasse pelo caminho, assim como, de se hibridizar com as mesmas, sendo essencialmente antropofágico, como o já citado movimento tropicalista brasileiro. Mas ao mesmo tempo, era também devorado, assimilado e adaptado a manifestações locais, gerando formas híbridas e não raramente, devolvendo algo em troca, no mínimo, através do despertar do interesse de algumas parcelas do público jovem, por tradições musicais que pareciam anacrônicas frente à lógica e aos modismos do mercado, e/ou estranhas a um público roqueiro.

Mas ao longo das décadas de 70 e 80, roqueiros mais inquietos, ironicamente, entenderam o próprio rock, como uma tradi-

ção que já sofria de uma certa acomodação e esgotamento, e na busca de alternativas lançaram mão do diálogo com outras tradições. Entre elas: a música Jamaicana, como o SKA e o Reggae (principalmente via new wave e derivações da cena punk), e diferentes tradições afro-americanas, e outras propriamente africanas, inclusive contemporâneas, e a música eletrônica (uma tradição que já remontava aos vanguardistas eruditos do início do século XX e pioneiros de diferentes décadas). Vale destacar o reggae como um raro caso de gênero musical oriundo do chamado terceiro mundo que se tornou um fenômeno global de extrema influência. Além de uma força musical, incluía elementos de crítica político/social e de uma mística associada ao uso ritualístico da maconha. Sua influência sobre o rock e outras correntes mereceria um capítulo à parte.

Um caso que se destaca no mainstream, é Peter Gabriel, um dos astros do Progressivo, corrente, por vezes acusada de afastar o rock de suas pulsações negras. Com suas pesquisas sobre tradições não anglo-saxônicas e extra europeias e principalmente a busca de fontes africanas, foi considerado um dos precursores da world music, campo estético e mercadológico que buscou ampliar o espaço para musicalidades de diferentes origens étnicas. Em entrevista a Ana Maria Bahiana, em 1982, durante uma rápida passagem turística pelo Brasil, ele argumentou, que: "Voltar à África é uma coisa natural para o rock — afinal, queira ou não, ele veio de lá. Em vez de continuarmos voltados sobre nós mesmos, vamos lá, em busca da raiz mais profunda."

Segundo Gabriel, após a saída do Genesis, enquanto buscava novos rumos, um acaso lhe trouxe a dica: A rádio que costumava

ouvir mudou a frequência e ao buscar outra opção, encontrou uma transmissão de música africana. Ficou louco no ato, ao perceber que era aquilo que queria. Passou a procurar todos os discos de música africana que podia comprar na Inglaterra. Alimentou um sintetizador Linn de percussão com dados tirados do padrão rítmico de um disco africano e ficou igualmente louco com o resultado. Nascia assim a canção *No self control* de seu álbum de 1980, que também trazia *Biko*, criada da mesma forma, e um protesto/homenagem ao ativista negro sul-africano, que dava título à música, e que havia sido assassinado pelo regime segregacionista daquele país.

Sobre o *highlife*, uma das formas de música pop africana do período, Gabriel destacava a circularidade das trocas culturais: "é o ritmo dos tambores que foi para os Estados Unidos, transformou-se em soul, funk, em James Brown, e retornou à África, influenciando o *highlife*. Acho bonito um mundo onde isso é possível". Considerava que, enquanto europeu, tinha profunda nostalgia do transe e que talvez fosse isso que haviam encontrado no rock, uma possibilidade de libertação através do ritmo, o que o rock (particularmente, o progressivo que praticava com o Genesis) teria deixado de propiciar, ao perder o vínculo com a dança.

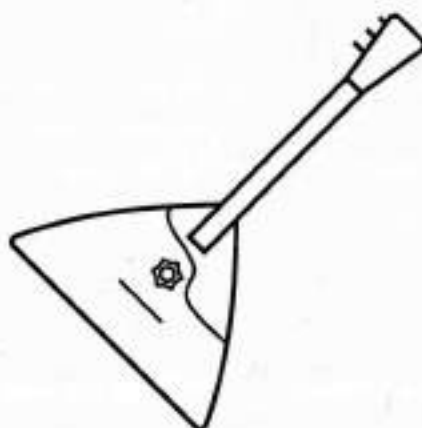
Acusado de ser colonialista e imperialista (principalmente pela imprensa inglesa branca), Gabriel argumentava que seu trabalho foi bem compreendido nos EUA e pela imprensa negra inglesa da época, além de ter emplacado *Shockthe monkey*, nas rádios negras da América. Levando estes interesses para além do seu trabalho de criador, Gabriel, além de iniciar uma inquieta, experimental e extremamente pessoal carreira solo, foi um dos principais responsáveis pela

criação em 1980, do festival WOMAD, com a missão de promover músicas e danças de diferentes partes do mundo, com ênfase em tradições não europeias, tornando-se referência no campo da chamada "World Music". O projeto, se desdobrou também num selo fonográfico, o Real World, dedicado, à mesma abordagem. Também se valeu de suas pesquisas para inovações em seu trabalho pessoal, de forma mais explícita, na respeitada trilha sonora do filme de Scorsese, "A última tentação de Cristo".

E de formas mais sutis, incorporou elementos, de música africana, brasileira e de outras tradições do mundo, produzindo uma modalidade bastante pessoal de art rock, sintonizada com as novas tecnologias de produção do pop contemporâneo e abordando as fronteiras entre as angústias do homem ocidental e referências a ritos ancestrais dos povos indígenas e africanos e a ideia do transe. Também fez dessa sua aproximação com essas tradições uma modalidade de engajamento, tendo um papel público na denúncia à segregação racial e ao terrorismo de estado, apoiando as causas da Anistia Internacional. Tanto em parcerias nos palcos quanto através do WOMAD e do Real World Records, Gabriel ajudou a aproximar parte do seu público, de nomes de origem africana, oriental e latino-americana, como L. Shankar, Youssou N'Dour, Nusrat Fateh Ali Khan, Papa Wemba e Milton Nascimento.

Já o líder dos Talking Heads e um dos vanguardistas da cena proto punk/new wave do CBGB, na Nova York dos anos 70, David Byrne, depois de uma aproximação com a black music, ao lado de sua banda,

partiu para uma pesquisa pessoal junto a tradições musicais não anglo-saxônicas. Além da incorporação dessas referências em seu próprio trabalho, Byrne teve um interessante papel na divulgação de artistas de cenas do Terceiro Mundo. Um bom exemplo foi a forma como ele colocou em destaque mundial o trabalho vanguardista do brasileiro e tropicalista Tom Zé, cujo disco "Estudando o Samba", Byrne descobriu nas suas pesquisas pelo mundo, no final da década de 1980, ao comprar um lote de discos de samba.



Balalaika, Rússia

O músico escocês naturalizado norte-americano produziu ainda coletâneas de música Tropicalista e de músicas do Nordeste do Brasil. Sua atuação foi fundamental para que Tom Zé e os Tropicalistas tivessem visibilidade internacional e fossem conhecidos como propostas musicais inova-

doras, esteticamente de ponta, e não como meros subsidiários das fontes anglo-saxônicas do rock. Isso contribuiu para a inclusão de Tom Zé entre a vanguarda da música popular mundial e o reconhecimento dos Mutantes entre as melhores bandas da cena psicodélica mundial.

Também propiciou para o trabalho de Byrne, perspectivas novas que reverberaram ainda no século XXI, na *tour* registrada por Spike Lee, no elogiado e engajado filme que registrou o musical, "David Byrne's American Utopia" (2020). As pesquisas de Byrne abarcaram também teatro, dança e religiosidades ligadas a diferentes tradições musicais, cujas gestualidades, por vezes, inspiraram também aspectos cênicos de seus espetáculos, além de um documentário, "Ile

Aiye" (A Casa da Vida), de 1989, sobre afro-religiosidade no Brasil (Candomblé).

"Faça você mesmo", um caldeirão punk de misturas

No campo aberto pela rebelião punk, a ponte entre fronteiras começou a ser esboçada já no leque estilístico aberto pelo The Clash, no caleidoscópio de influências terceiro-mundistas do álbum solo do antigo empresário dos Pistols, Malcom McLaren, e em experimentos pós-punk de Siouxsie Sioux e do baterista dos Banshees, sob o codinome The Creatures. Particularmente o Clash, a partir do álbum "London calling" (1979), rompe com os riscos de aprisionamento em uma cartilha punk, e leva o caráter anárquico e libertário original dessa corrente também para o lado musical. E no álbum seguinte, o triplo "Sandinista" (1980), escancara o leque de possibilidades, mostrando que o engajamento e a rebeldia do punk poderiam se expressar através das mais diversas fontes musicais populares: Funk, reggae, jazz, gospel, rockabilly, folk, dub, rhythm and blues, calypso, salsa, valsa disco e rap, entram no caldeirão multicultural dos ingleses.

O punk já havia ressaltado possibilidades fundamentais presentes no rock. O "do it yourself", instaurava um gesto político-cultural de rebelião contra a ditadura do mercado e da indústria, dos meios de comunicação tradicionais e das formas tradicionais de se tornar um criador e divulgador de música. Com o aval, do punk qualquer um podia partir do zero e se tornar músico, escrever sobre música e propagar informações, possibilidades que seriam

potencializadas do final do século XX em diante com as novas tecnologias de criação, gravação e difusão musical.

Vale citar que o diversificado caldeirão do rock alternativo pós punk e do pop alternativo, transformaram as décadas anteriores da música pop, em uma espécie de grande guarda-roupa de estilos a serem revisitados pela década de 1980 em releituras minimalistas, sem muita obrigatoriedade de rigor e reverência. Da latinidade da salsa tocada por roqueiros oriundos da new wave, como o inglês Joe Jackson, ou David Byrne, passando pelo jazz e bossa nova, intercalados a ecos da Motown, na então intitulada new bossa, do Style Council, de Paul Weller, ex-líder da neo-mod, The Jam, ou da nigeriana Sade Adu, ou do duo pop/rock alternativo Everything but the Girl. Projetos, que se não eram estritamente rock, tinham suas origens na poeira que subiu do pós-punk e da new wave.

A liberdade de pesquisa de certos artistas e bandas vindos de alguma subcultura do rock, os levou a caminhos tão pessoais que talvez seja difícil para o ouvinte mais ortodoxo identificar seus vínculos com o rock. É o caso do grupo Dead Can Dance, encabeçado pelo duo Australiano, Brendan Perry e Liza Gerrard. Oriundos da cena do pós-punk gótico dos anos 80, mergulharam fundo nas fronteiras entre tradições remotas como o folk celta, a música do oriente médio, ritmos africanos, renascimento europeu, e música tradicional grega, criando uma sonoridade extremamente pessoal, atemporal e geograficamente desterritorializada.

[...]. É uma forma de simbiose. Eu absorvo e assimilo a cultura lendo, ouvindo,

assistindo, etc. até que ela se espalhe pela minha inconsciência e então, após este período de gestação criativa, começo a tocar e escrever música. O que ocorre então é uma espécie de sincretismo que se desenvolve com bastante naturalidade e é sentido e pensado.

Perry ao falar sobre seu método de criação nesse diálogo com outras tradições, analisa, que pelo fato de ser um imigrante, mudando constantemente de lugar, sempre se sentiu atraído por outras culturas. Mas isso também despertou uma noção de que, por trás das diferenças culturais, de língua e crenças, compartilhamos esperanças e aspirações universais. O Dead Can Dance seria, para ele, uma celebração do universal em oposição ao que divide os povos.

Rock el Casbah – A rebeldia juvenil do oriente médio encontra o punk em Paris

Entre os caminhos sinalizados, na década de 1980, também pontes entre o punk e tradições musicais do oriente médio foram se concretizando. Alguns dos destaques alternativos foram as fusões com o *Raï*, modalidade de música folk argelina com raízes na década de 1920, que já tinha toda uma tradição como música popular de resistência, abordando questões sociais, afrontando costumes sociais e artísticos, atraindo jovens que se opunham aos padrões tradicionais islâmicos. O *Raï* já vinha sendo adotado por jovens nas décadas de 1960 e 1970 como um canal de protesto político para expor sua indignação e descontentamento. E na percepção de músicos como Rachid Taha, um dos responsáveis pela fu-

são com o punk, os estilos musicais argelinos e o rock tinham uma afinidade forte.

Com muitos dos artistas que fariam essas pontes interculturais, sediados em Paris, uma série de apresentações do Clash em 1981 no Teatro Morgador, na capital francesa, tons míticos de marco inaugural, como avaliou uma matéria do *The Guardian*, de 2007, sugestivamente intitulada “Paris Calling” (remetendo à canção-manifesto-punk *London Calling*, da banda inglesa). Real ou mítica, essa leitura lança luzes sobre a influência do punk em um campo de diálogos interculturais nas fronteiras com a World Music. O texto destaca que essa série de *shows*, teve entre seu público um verdadeiro quem é quem do rock feito na França naquele período. Uma lista que incluía Manu Chao e amigos, que formariam a banda Mano Negra, o cantor Helno e seu combo de folk rock alternativo e world music, Les Nègresses Vertes, os roqueiros ciganos Lo’Jo, integrantes do coletivo punk anarquista Bérurier Noir, e Kortatu, o ska-punk basco da banda formada por Fermin Muguruza.

Entre eles estava também vocalista do grupo de rock de língua árabe, Carte de Séjour, o franco-argelino Rachid Taha. Bastante influenciado pelo Clash, ele contava que entregou aos ingleses uma cópia de uma fita demo de sua banda, que misturava *raï* argelino com o funk e o punk rock. Taha, alegava que os músicos pareceram interessados, mas nunca deram um retorno. Só que meses depois, saiu o hit *Rock the casbah*, dos ingleses, o que o fez achar que talvez eles tivessem ouvido sua demo. Em compensação, tempos depois Rachid deu o troco, fazendo uma versão de *Rock el vasbah*, com sua fusão de elementos orientais.

Para o franco-argelino, o Clash era uma referência como exemplo de que era possível ao mesmo tempo ser politicamente rebelde e estar na maior banda de rock & roll do mundo. Destacava ainda, o interesse real que eles demonstravam pela música, e o fato de não se limitarem ao rock & roll, transitando pelo hip-hop, reggae, ska, salsa, valsa, country e western, disco, e imprimindo identidade a tudo. "Eu acho que é isso que deu aos músicos franceses a confiança para fazer o mesmo com qualquer música que eles gostassem. De certa forma, eles nos apresentaram ao mundo", analisou Rachid Taha, em entrevista para o The Guardian, em 2007.

Também na fronteira entre o punk e o mundo árabe, Hoba Hoba Spirit mistura punk rock, reggae e gnawa. Eles se referem à sua música como "Hayha". Suas letras são principalmente em darija (dialetto árabe marroquino), francês e às vezes, inglês. Tematizando questões clássicas como a desorientação e a confusão dos jovens marroquinos, desde 2003, se destacaram como uma das bandas de rock mais populares do Marrocos, recebendo premiações em 2007 por seu álbum "Trabando", lançado em 2007".

E os já citados franceses dos Negresses Vertes, vindos da cultura punk, utilizavam instrumentos acústicos e bebiam em formas da música popular francesa anterior ao rock mas com uma atitude e uma "pegada" punk. Formado em 1987, Les Négresses Vertes surgiu da cena da música alternativa em Paris e se lançaram com uma canção punk de protesto contra as comemorações do bicentenário da Revolução Francesa, "200 Ans D'Hypocrisie".

Outro artista que fez de suas migrações, pontes interculturais, foi Mano Chao. Nascido no País Basco, foi um dos fundadores do

Mano Negra, uma banda multirracial misturava rock, rumba, hip-hop, salsa, raï e punk, em francês, espanhol, inglês e árabe. Mano escreveu canções e foi o líder visível. Em 1988 lançaram seu primeiro álbum, "Patchanka", com grande sucesso na França.

Em 1995 a banda se muda para a Espanha, mas se separam no mesmo ano, Mano vem para a América do Sul nos anos seguintes, viajando com seu violão, compondo e gravando ocasionalmente, de forma despretensiosa, o que vai resultar no álbum "Clandestino", de 1998, cantado em inglês, francês, espanhol, galego e português, sobre temas sociais abordados de forma direta e precisa. E o que dizer sobre a inclassificável Lo'Jo? Com origens no punk, no jazz, no rock, vem há décadas transitando por uma diversidade musical de diferentes origens, com fortes raízes no folk cigano, norte-africano e francês, sempre se renovando.

Enquanto isso no Brasil, bebendo em fontes diversificadas, os anos 90, foram um campo aberto a fusões de musicalidades brasileiras, rock e muito mais. Algo que teve pioneiros no pós punk e na new wave dos 80, com Paralamas do Sucesso, Fellini, Picassos Falsos, entre outros e ganhou fôlego na década seguinte. Destaque principal, para a genialidade de Chico Science e Nação Zumbi, fundindo tambores de maracatu, guitarras pesadas, swing black, hip hop, eletrônica e um pé no punk. Também Raimundos com seu hardcore com pé no nordeste, e os mineiros do Virna Lisi, traziam algo de Brasilidade ao rock.

Globalizando o Heavy Metal

E se o Led Zeppelin está entre os alicerces do Heavy Metal, sua inquietude e ecletismo

já dava indícios de que mesmo nesse terreno pautado pelo peso, poderia haver pontes com outras tradições. O flerte com sonoridades do oriente médio, por exemplo, já estava presente nos anos 1970, em várias canções dos ingleses, como *The battle of evermore*, *Four sticks*, e anos mais tarde a música *Kashmir*, um dos grandes clássicos do grupo, pisaria mais fundo e daria uma amostra consistente das possibilidades de diálogo do som pesado com o Oriente Médio, e com outras fontes tradicionais que seriam aprofundadas mais tarde por Robert Plant e Jimmy Page, já como notórios ex-integrantes do Led Zeppelin, no final da década de 1990.

Ao aliar seu rock, aos sons de músicos do oriente médio, o duo acionava sua conexão com o aspecto inventivo e inquieto que tornou o Zeppelin uma das bandas mais criativas e influentes do rock, no lugar de se deixar acomodar na prisão luxuosa e confortável do passado. Em entrevista à revista *Showbizz* em abril de 1998, Page chegou a responder que uma volta do Led (que aconteceria só em 2007) com o baixista John Paul Jones, e o filho do falecido baterista (John Bonham) estava cada vez mais distante, porque Jason Boham queria apenas tocar rock & roll, como os Stones e que isso não era o que ele queria para sua vida.

Ele e Plant, segundo ele, não queriam ficar presos ao passado. Ao citar o que ouvia na época, incluiu Transglobal Underground (mistura de música étnica com dance) e Natasha Atlas (ex-integrante do mesmo grupo, que misturava maghrebain, hip hop, drum and bass e reggae). Já em sua tour solo de 2012, Plant substituiria o peso da guitarra, por instrumentos como o ritti e o

kologo, algo como violino e banjo africanos, e o bendir, um instrumento próximo a um tamborim, em releituras nada reverentes para clássicos de sua antiga banda.

Sobre os desdobramentos que se seguiram ao hard rock do Led, Deep Purple e afins, e que com os tons sombrios do Black Sabbath, Judas Priest e outros, fundaram o Heavy metal, é impossível nesse curto espaço, dar a noção real da intrincada miríade de ramificações em que essa praia se multiplicou e radicalizou. Para uma boa iniciação ao tema, vale conferir o já clássico documentário, "Metal — Uma jornada pelo mundo do Heavy Metal", do metaleiro e antropólogo Sam Dunn (2008), assim como outros trabalhos do pesquisador.

Mas para uma necessária introdução, vale dizer que, amadurecendo nos anos 1980 como uma corrente autônoma, o Metal passou por radicalizações na velocidade e peso de guitarras e baterias, incorporações de vocais operísticos, ou guturais. Também vivenciou radicalizações e diversificações temáticas que foram, das sugestões sombrias de horror, magia e satanismo de pioneiros da década de 1970 como o Sabbath, passando

nos anos 1980 pela violência explícita em capas e versos de algumas correntes, assim como pelo uso de imagens históricas, mitológicas e literárias, muitas vezes para elaboração de críticas políticas e sociais, além é claro, de muito hedonismo, sexo, dro-

gas, álcool, diversão e rock. Coube de tudo um pouco, nesse universo, incluindo flertes visuais com o Glam (como Mötley Crüe e Poison), uma minoria de radicais satanistas que queimaram igrejas históricas na Europa, e até mesmo espaço para os bons cristãos do White Metal fazerem muito barulho



Flauta Pusa, Andes

em nome de Jesus, com a mesma fúria sonora com que outros invocavam as trevas.

De tudo um pouco e inclusive, em meio à muito radicalismo e divergência entre subgêneros, alguns arrombamentos a golpe de coturnos, de portas que separavam estilos. A golpe de coturnos ou através de transições mais sutis, de uma forma ou de outra, foram criadas eventuais aberturas a aproximações e fusões com outras praias. Estão entre os exemplos, o crossover com o hardcore punk, a partir dos anos 80. Também a cruza entre *groovies* da black music e o peso, no som de bandas como Faith no More, já na transição com os 90. Misturas que abririam caminho até para encontros antes improváveis, como com a cultura do hip hop, pelo que ficou conhecido como Nu Metal. Inclusive acolhendo a incorporação da, até então impensável, figura do DJ como integrante de algumas formações e o uso de *samplings* e *scratchings* e de elementos da Música Industrial.

O Nu Metal, ainda comportaria influências de música eletrônica, funk, rock gótico, grunge, hardcore punk, hip hop, jazz, pós-punk, rock sinfônico e synthpop. Encontros que desagradaram a gregos e baianos entre os mais conservadores, como era de se esperar, mas que se firmaram como tendências e renovaram não só a praia do Metal, como o próprio rock como um todo, e criaram novas legiões de fãs pelo mundo.

Essa abertura à uma inesperada diversidade no reino do Metal, acolheu nos anos 90, inclusive o nada ortodoxo álbum "Roots", dos mineiros do Sepultura, remetendo à brasilidade, aos tambores de origem afro e às culturas e causas indígenas. Outro exemplo são os Venezuelanos radicados na Holanda, da banda Laberin-

to, que se destacaram na Europa, também nos 90, com uma fusão de ritmos afro latinos e Metal, chamada por alguns de Metal Latino ou até salsa metal. Também o Metal Oriental, dos israelenses da Orphaned Land.

O diálogo entre o Metal e outras tradições também permitiu o sucesso mundial do personalíssimo e engajado, System of a Down, virando o milênio remexendo nas implicações culturais e políticas de sua ascendência Armênia e incorporando influências da música folclórica do país de seus ancestrais, inclusive com o eventual uso de elementos como guitarra barítônica, mandolins elétricos, sitar, violões de doze cordas e outros instrumentos orientais. Tudo isso aliado ao peso do metal e do punk. E é claro, a já citado, no capítulo sobre folk, universo de fronteiras indeterminadas, do Folk Metal e suas subdivisões.

Considerações finais, ou "Sob que máscara retornará o recalçado?"

Entre suas múltiplas qualidades, o rock vem funcionando também como um canal de "desrepressão" e de retorno, por vezes enviesado, de forças e formas musicais, culturais e espirituais soterradas pelo processo de expansão colonialista e imperialista da civilização ocidental. "Sob que máscara retornará o recalçado?", perguntava o poeta Waly Salomão, sobre o fazer poético. Arriscando uma analogia, em certo sentido, o rock parece por vezes, criar vias de retorno do recalçado, funcionando como uma máscara ritualística de material altamente moldável, na superfície da qual podem ser pintadas cores e signos, que eventualmente têm a magia de evocar, do fundo do incons-

ciente, fragmentos que nos remetem a ancestralidades que resistiram subterrâneas, contrariando os esforços para sufoca-las.

Algo que lembra o universo ficcional criado por Neil Gaiman em *American Gods*, um politeísta mundo pós-moderno onde, as divindades que já foram um dia cultuadas pelas diferentes etnias que formaram a América, seguem vivas enquanto houver quem as cultue. E embora perdendo terreno para as novas divindades, como o dinheiro, a mídia, e a tecnologia, continuam no páreo, das formas mundanas que encontram para sobreviver na contemporaneidade. As antigas tradições musicais também, seguem vivas e disputando seu espaço no mundo movido a capital, construções midiáticas de produtos musicais descartáveis e disputando espaço no mundo das novas tecnologias. E muitas vezes, se aliando ao rock e às tecnologias, e revolvendo nele, reminiscências de identidades.

Identidades que foram reprimidas e negadas, principalmente a povos e culturas subjugadas, e/ou vítimas de diásporas, mas que resistem a serem totalmente enterradas sob o rolo compressor e o asfalto da civilização capitalista ocidental e os processos coloniais e imperialistas que a geraram. Mas o rock também sempre serviu aos descontentes e desajustados das "vitoriosas" sociedades ocidentais, como fonte de alternativa à repressão, ao materialismo, artificialismo e desconexão espiritual, das promessas de felicidade vendidas pelos *shopping centers* existenciais do mundo contemporâneo.

O resultado pode ser uma teatralização que nunca será a recuperação autêntica das fontes originais profundas e por vezes, milenares, sejam africanas, asiáticas, latino-americanas, dos povos originais das

américas, ou de raízes europeias que remetem à Idade Média e culturas pré-cristãs. Mas como afirmar que as dramatizações sejam de pouca importância? Não é por acaso que desde as tragédias gregas, até os usos terapêuticos e/ou de conscientização política, encenar, é um ato ao qual se recorre com objetivos bastante sérios e profundos, sem que se perca seu caráter lúdico. Assim, o rock em sua irreverência reverente, em muitos momentos parece encenar paródias (conscientes, ou não) de ritos esquecidos, dos quais se nutre e reinventa, enquanto, de alguma forma, os reaviva.

Seus frutos, no entanto, podem ser libertários e progressistas em parte dos casos, mas em outros, podem endossar ideais conservadores. Podem colocar em relevo identidades étnicas massacradas, ou parecer servir a novos suprematismos eurocêtricos. Camadas culturais e simbólicas que se movem de pontos profundos, não são exatamente racionais e controláveis. Antes, entram como mais um ingrediente na realidade complexa que resulta da dinâmica do caldeirão de conflitos de um mundo interconectado e globalizado. Aliás um dos atrativos do rock sempre foi o de ser caótico, imprevisível e simbolicamente perigoso, ainda que no final tudo se resume a lúdicos jogos de cena.

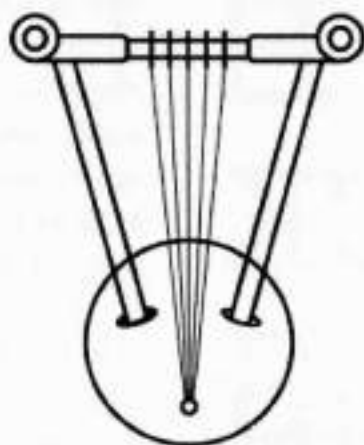
O certo é que, em seus diferentes países de origem, ou nos grandes centros mundiais onde se instalaram contingentes de grupos étnicos que vivenciaram diásporas forçadas, esse aspecto da música popular afro americana e do rock, reverberou: A dica de que assim como se deu com o rock, experimentos similares de modernização tecnológica das raízes musicais locais, e fusões através de diálogos interculturais, poderiam gerar pontes criativas entre passado, presente e futuro.

Principalmente em países e culturas de forte influência das matrizes musicais africanas, como a jamaicana, brasileira, latino-americana e o próprio pop contemporâneo de países Africanos, a analogia era até óbvia, pela própria ancestralidade claramente comum. Mas além dos incontáveis hibridismos que o diálogo entre rock e as tradições locais produziram em diferentes países, essa tendência teve o papel de revitalizar em vários momentos, o próprio *mainstream* do rock mundial, assim como muitas cenas alternativas.

Não é demais lembrar que a música popular, embora envolva técnica e conhecimentos específicos, como toda arte, muitas vezes se pauta mais pela intuição, pelo *feeling* e pela experimentação na prática improvisada em conjunto, do que pelo cálculo — e não raras vezes, resultados inovadores de encontros de diferentes tradições, são descritos pelos próprios artistas, como algo mais próximo da intuição experimental do que da ciência e do cálculo.

E, mitologias à parte, vale recordar que por trás dessas conexões intuídas pelos artistas existe a concretude de séculos de intercâmbios culturais, dominações, colonialismos imperialismos, migrações forçadas por contingências históricas, políticas e econômicas, escravizações. Enfim, toda uma série de trocas culturais que antecede em séculos as trocas culturais dos séculos XX e XXI e suas marcas sobre os processos de constituição das manifestações musicais locais, são difíceis de precisar.

Os trabalhos musicais citados neste capítulo, são apenas exemplos de uma



Krar, Etiópia

tendência multifacetária, que para cada caso que recebeu destaque midiático mais efetivo, um número bem maior de outros, se restringiu ao *underground* dos grandes centros, ou a cenas regionais alternativas. Notórios ou subterrâneos estes experimentos apontam para a ideia de que o rock tem como uma de suas estratégias de renovação estética e/ou legitimação dentro das identidades locais, ou por puro espírito lúdico, a eventual incorporação e reinvenção de referências de tradições musicais anteriores e até mesmo arcaicas e ancestrais.

Paramos o texto por aqui, propondo uma “inconclusão”, como consideração final, que é a constatação de que esse é um campo amplo demais para permitir conclusões. Uma faixa de possibilidades ainda em expansão, assim como o próprio rock, a respeito do qual, nossa visão é de que nada indica que o reiterado discurso de sua morte, se concretize, ao menos, não antes que o modelo de civilização que o produziu, venha por terra também.

O rock sobreviveu a inúmeros anúncios de sua morte, sempre se reinventando e se miscigenando, se nutrindo de um impulso original: A mistura, e a vocação para ser em sua essência, um híbrido mutante antropofágico, inquietamente em transe e em trânsito entre o passado e o futuro, mas vivendo cada momento, como uma grande festa animada por sons de diferentes partes do mundo. Então, ouçamos no volume máximo as misturas que o século XXI tem a oferecer, e façamos uma noitada excelente, como anunciou sabiamente um álbum ao vivo do também mutante Arnaldo Baptista!

ONDE O ROCK É MAIS BRASILEIRO

Antônio Carlos Miguel

*Eu tô ficando velho,
Cada vez mais doido varrido
Roqueiro brasileiro,
Sempre teve cara de bandido!
(Ôrra meu, Rita Lee)*

*Vou mostrando como sou
E vou sendo como posso
Jogando meu corpo no mundo
Andando por todos os cantos
E pela lei natural dos encontros
Eu deixo e recebo um tanto
E passo aos olhos nus
Ou vestidos de lunetas
Passado, presente
Participo sendo o mistério do planeta
(Mistério do Planeta, Moraes Moreira,
Luis Galvão e Paulinho Boca de Cantor)*

Em termos musicais, rock é rock, seja em seu idioma original ou em português, espanhol, italiano, chinês, latim... Gênero reconhecível a seus primeiros acordes, levadas, atitude. No entanto, trabalhos fora do mundo anglo-falante quase sempre ficam restritos a seus territórios originais. E nestes, os que se destacam têm, de alguma maneira, como diferencial a fusão com ritmos nativos.

O Brasil não foge à regra. Em seus primeiros balidos, na virada dos anos 1950 para os 1960, gente como os irmãos Celly e Tony Campello e Sérgio Murilo, entre outros, limitava-se a fazer versões do açucarado rock balada do fim da década de 1950. Para não lembrarmos dos "pioneiros" Nora Ney e Cauby Peixoto, que, poucos anos antes, largaram temporariamente o samba-canção para tentar surfar na nova onda, com resultados risíveis. Na década seguinte, os artistas que se consagraram no programa de TV Jovem Guarda, em 1965, seguiam pelo mesmo caminho, até Roberto e Erasmo se descobrirem como compositores. Processo de nascimento de um sotaque brasileiro ao gênero que se aprofundou a partir da Tropicália, quando Caetano Veloso, Gilberto Gil, Os Mutantes, Gal Costa, Tom Zé incorporam o rock à mistura de outros estilos e referências. Desde então, mesmo não sendo uma regra geral (como provou a geração de 1980), o quociente de brasilidade no rock — uso de ritmos "nativos", do samba ao baião, do caipira ao maracatu, do repente ao carimbó — tornou-se parâmetro confiável e localizável para muito do melhor que rolou no setor. Fossem roqueiros de berço ou gente que se apropriou do gênero para misturas, como os já lembrados tropicalistas ou, na década seguinte, grande parte dos nordestinos que

desembarcaram no Sudeste atrás de uma oportunidade na indústria musical.

Fenômeno similar ocorreu em toda a América Latina. É possível identificar sotaques regionais no rock produzido em diferentes países de fala hispânica nas Américas, como se confirma nos seis episódios de um documentário lançado na Netflix no fim de 2020, "Quebrando tudo" (*Rompan todo* no original). O idioma comum teve influência decisiva para o intercâmbio entre artistas de diferentes países latino-americanos e também da Espanha, mas, aos poucos, foram surgindo identidades próprias e regionais. Os primeiros sinais apareceram ainda no fim dos anos 1950, quando Ritchie Valens, nascido em Los Angeles, cruzou a fronteira e voltou da Tijuana de seus antepassados com a tradicional *La bamba* adaptada ao rock. O pioneiro chicano-rocker, que morreu cedo num acidente de aviação, foi exceção. Mas, uma década depois, outro descendente de mexicanos, Carlos Santana, brilharia no festival de Woodstock graças aos ingredientes afro-caribenhos de sua poderosa banda. Mesmo assim, nas três primeiras décadas, artistas do México, Argentina, Uruguai, Colômbia, Espanha, apenas tentavam seguir os padrões anglo-americanos. Los Shakers, por exemplo, grupo dos irmãos uruguaios Hugo e Osvaldo Fattoruso, foi o que mais próximo chegou ao estilo inicial dos Beatles — até no visual. É só a partir dos anos 80 que sotaques mais regionais e originais realmente dão as caras entre *nuestros hermanos*. Nesse sentido, o Brasil, sempre de costas para a América do Sul, e abaixo da Central, esteve à frente, como Mutantes e Novos Baianos provam a partir do fim da década de 1960.

O que não impediu que roqueiros "puros" (adjetivo questionável; o rock sempre

foi fruto da mistura), sem traços de brasilidade explícita, também se afirmassem e garantissem um lugar numa hipotética "Academia Brasileira do Rock". O principal exemplo seria a Legião Urbana, a mais emblemática banda da geração 80: anglo-americana em sua sonoridade, escancaradamente "smithiana" na postura calcada em Morrissey de Renato Russo e nas guitarras à la Johnny Marr de Dado Villa-Lobos, mas brasileira e política na temática de muitas letras do cantor e principal compositor do grupo (Russo). Outro exemplo desse mesmo período, o Barão Vermelho, com sua levada à la Rolling Stones, calcada no blues, não deixaria marcas não fosse seu letrista e cantor; roqueiro na atitude, mas, desde o berço, Cazuza mamou também em Cartola, Lupicínio, Maysa, Melodia, Novos Baianos, Ro Ro — e, como intérprete, também foi pioneiro, trocando o "yeah!" por "éééé...", com seu típico carioquês. Para ficar em apenas um exemplo da obra de cada um, *Que país é este?*, com a Legião, e *Brasil*, com Cazuza, já em carreira solo, mostram a cara e as tripas da nação e, infelizmente, soam mais atuais do que nunca.

Ainda entre as exceções dos surgidos nos anos 80, o Sepultura ganhou lugar cativo na cena internacional cantando em inglês em vertentes radicais como death e trash metal, nas quais o Brasil passava longe. Mas, já consolidado na cena metaleira e radicado nos EUA, foi no álbum "Roots" (1996), que, fiel ao nome, suas origens realmente deram as caras, graças ao incremento da percussão (participação de Carlinhos Brown) e o uso de referências indígenas, incluindo duas faixas gravadas com Xavantes do Mato Grosso. Para ouvidos e mentes não metaleiros, pouca diferença fizeram, mas tais experiências foram fundamentais

para o fortalecimento da carreira da banda mineira no mundo.

De qualquer forma, Legião, Barão e Sepultura são exceções. Onde o rock foi mais brasileiro, a presença de ritmos e sotaques nativos ocorreu de maneira intensa, às vezes natural e organicamente; outras, artificialmente, mas com resultados convincentes.

Num primeiro momento, a geração que, a partir de agosto de 1965, se reuniu e se projetou nacionalmente no programa de TV Jovem Guarda, na TV Record, e acabou assim batizada, pouco avançou. No entanto, as versões sem fim dos sucessos dos Beatles e contemporâneos da invasão inglesa ou do rock & roll ianque dos 1950, acabaram moldando uma cepa original do vírus. Ninguém ficou imune a esse mergulho, a começar pelos parceiros Roberto & Erasmo (mais Wanderléa), que encontraram um caminho próprio — e *Quero que vá tudo pro inferno* é o exemplo incontestável disso. Até o início dos anos 70, quando se consolida como cantor romântico (lançando nesse período suas melhores composições), Roberto manteve um pé no rock. Ou no soul, gravando em 1969 a primeira música do gênero no Brasil, *Não vou ficar*, encomendada a Tim Maia, amigo e informal professor de música no fim dos anos 1950 na Tijuca, quando formaram The Sputniks. Quando a Jovem Guarda aconteceu, Tim vivia nos EUA, tentando carreira e vendo a soul music nascer, até ser preso e deportado. Após ser apresentado ao Brasil pela gravação de RC, em 1970, Tim também emplacou uma canção soul e gravou-a em dueto com Elis Regina (esta já distante da guardiã da “pureza” da MPB) e ainda lançou seu álbum de estreia. Nele, apresenta um gênero próprio, o soul brasileiro.

A obra e o sucesso de Roberto Carlos e companhia também foram fundamentais para a eclosão da Tropicália, movimento articulado que, sem a naturalidade e a ingenuidade dos jovem-guardistas, procurou uma fusão com o rock. Ou incorporou elementos do gênero, principalmente a guitarra elétrica. Esta, nas mãos de um filho de russos nascido na China, mas criado em São Paulo, Lanny Gordin. Nosso primeiro *guitar-hero*, o toque de Lanny está presente nos principais discos da Tropicália. Enquanto nos palcos da Record, o instrumento entendido como alienígena por “defensores da pureza na canção brasileira” estava nas mãos do grupo argentino The Beat Boys (que acompanhou Caetano na apresentação de *Alegria, alegria* no Festival de 1967) e dos Mutantes (no mesmo evento, junto a Gilberto Gil em *Domingo no parque*).

Fusão às vezes irônica, provocativa, nem sempre bem sucedida, mas que serviu de régua e compasso para muitos dos artistas que a seguir fariam um rock realmente brasileiro. Com a prisão em dezembro de 1968 e o exílio de Caetano e Gil, que se estendeu até 1972, o movimento ficou em suspenso. E assim permaneceu até seu retorno ao Brasil. Só nos anos 1990, quando comemoraram 25 anos da Tropicália, e quando Tom Zé foi descoberto por David Byrne, passando a ser cultuado na cena alternativa dos EUA e da Europa, é que os dois revalorizaram os conceitos originais. Já a ligação com o rock se aprofundou em Londres e permaneceu em momentos de suas obras. Às vezes abusando do relativismo, tanto Caetano quanto Gil apadrinharam e pegaram carona em praticamente todas as bolas da vez no *boom* do rock dos anos 1980.

Mas, as lições da Tropicália prosseguiram com Os Mutantes, “descobertos”



*Jards Macalé: mantendo a chama da Tropicália acesa.
Foto de Antônio Carlos Miguel*

e ressuscitados quase três décadas depois nos EUA pela então elite roqueira, num rol de admiradores que passa por David Byrne, Kurt Cobain, Beck e Devendra Banhart. Outra contemporânea e conterrânea da dupla baiana, Gal Costa manteve a bandeira tropicalista em atividade. Logo em seguida, essa versão antropofágica do rock marcou os trabalhos de, entre outros, Novos Baianos, a ex-Mutantes Rita Lee, Raul Seixas, Secos & Molhados (e a partir deles, Ney Matogrosso), Sérgio Sampaio, Jards Macalé, Jorge Mautner, Walter Franco, O Terço, Lô Borges, Beto Guedes, A Cor do Som, Angela Ro Ro, Marina Lima, Eduardo Dussek, Arrigo Barnabé, Itamar Assumpção, Patife Band, Premeditando o Breque, Língua de Trapo, Joelho de Porco, Blitz, Cazuzu (Barão Vermelho), Paralamas do Sucesso, Titãs, Ed Motta, Fernanda Abreu, Cássia Eller, Chico Science & Nação Zumbi, Los Hermanos, Autoramas, Boogarins, BaianaSystem...

Nessa heterogênea lista — que poderia ser engordada e melhor justificada, se,

ao invés de breve ensaio, fosse este um texto enciclopédico — há em comum a noção de fusão. De diferentes maneiras e com variados ingredientes.

“Acabou chorare” (1972) é o disco clássico dos clássicos da MPB, fruto da até então inimaginável mistura de rock com samba e choro. Ou melhor, do encontro dos Novos Baianos com o então já maduro e internacional baiano João Gilberto que, certa noite, no início dos anos 1970, tocou a campainha da comunidade instalada num apartamento no bairro carioca de Botafogo. Recém incorporado ao grupo, o jovem baixista carioca Dadi Carvalho abriu a porta e se deparou com um sujeito de paletó e gravata. Sujou, pensou, pedindo que os companheiros sumissem com os baseados. Até o letrista Luís Galvão esclarecer que aquele era um conterrâneo de Juazeiro, o cara que tinha consolidado a batida da Bossa Nova. Apesar da aparência careta, Joãozinho também era um aficionado da maconha e assim, em muitas noites em que o baseado trocava de mão na roda, o rock pré-punk de “É ferro na boneca”, álbum de estreia do grupo em 1970, acabou fundido ao Brasil pandeiro, violão, cavaquinho e bandolim.

Ainda em 1972, após uma sequência de discos de estúdio nos quais a guitarra de Lanny Gordin teve papel fundamental, Gal Costa sintetizou o rock brasileiro tropicalista no álbum duplo ao vivo “Fa-tal”.

Nessa mesma época, outro baiano arretado começava a se reinventar. Fanático pelo rock & roll de Little Richard, Elvis Presley e Chuck Berry, Raul Seixas formou seus primeiros grupos na adolescência. A partir de 1963, com The Panthers (ex Os Relâmpagos do Rock), conseguiu algum prestígio em Salvador. Cinco anos depois, como Raulzito e os Panteras, saiu pela Odeon o

primeiro e único álbum do grupo, que tentou carreira no Rio e passou em brancas nuvens. Contratado pela CBS como produtor e compositor, Raul trabalhou com artistas egressos da Jovem Guarda, como Leno & Lilian, Jerry Adriani, Ed Wilson, Renato & Seus Blue Caps. Até, em 1971, ao aproveitar as férias de um diretor, gravar com Sérgio Sampaio, Miriam Batucada e Edy Star "Sociedade da Grã-Ordem Kavernista apresenta sessão das 10". Hoje cultuado, o álbum foi um fracasso, mas deu os primeiros sinais do que viria.

No ano seguinte, Raul emplacou duas composições no Festival Internacional da Canção e garantiu contrato para gravar na então poderosa PolyGram. Lançado em julho de 1973, "Krig-ha bandolo" entrou para a história, puxado por sucessos como *Ouro de tolo*, *Metamorfose ambulante*, *Mosca na sopa* e *Rockxixe*. Neles, o rock se misturava organicamente ao repente, xote e o diabo a quatro. Conquistou tanto o restrito público roqueiro quanto o povão.

Simultaneamente, o trio Secos & Molhados faria outra antropofágica receita de rock brasileiro. Nela cabiam também ingredientes lusitanos, em *O vira* (parceria do português de nascimento João Ricardo com Luhli, cantora e compositora então da dupla com Lucina); acenos a *nuestros hermanos* no continente em *Sangue latino* (João Ricardo e Paulo Mendonça); e canções baseadas em obras de poetas consagrados como Vinicius de Moraes (*Rosa de Hiroxima*), Solano Trindade (*Mulher barriguda*), Manuel Bandeira (*Rondó do Capitão*), Cassiano Ricardo (*As andorinhas*), Oswald de Andrade (*O Hierofante*), o português Fernando Pessoa (*Não, não digas nada*) e o contista argentino Julio Cortázar (*Tercer mundo*). Sofisticação que não impediu sucesso nacio-

nal, e até uma turnê internacional. Foram apenas dois álbuns (em 1973 e 1974, na gravadora Continental) na fase que realmente conta, a do trio original, com João Ricardo, Gérson Conrad e Ney Matogrosso. Este, mesmo sem compor, era a alma do grupo e, em sua longa e eclética carreira solo, manteve um pé no rock.

Ejetada dos Mutantes por, entre outras razões, o machismo e o então fervor progressivo dos irmãos Arnaldo e Sérgio Dias Baptista, Rita Lee foi roqueira com cara de bandida em suas primeiras tentativas, incluindo as Cilibrinhas do Éden (dupla com Lúcia Turnbull que fez, em 1973, um álbum até hoje inédito) e o Tutti frutti (com quatro discos hoje clássicos, entre 1974 e 1978). Em 1977, também comemorou os dez anos do encontro com Gilberto Gil na Tropicália com a turnê "Refestança", registrada em disco ao vivo. Mas, foi após encontrar sua cara-metade, o tecladista, guitarrista e compositor Roberto de Carvalho, que virou a melhor tradução de um Brasil "rockcarnavalesco", ao mesmo tempo romântico-sensual, no qual cabiam pitadas de tudo, do bolero à disco music. Irreverente-iconoclasta, sucesso pop sem precedentes que, logo depois, foi entendido como ofensa por parte da leva roqueira que estourou nos anos 1980. Preconceitos à parte, Rita é a melhor tradução da cosmopolita e roqueira São Paulo (como tão bem sintetizou Caetano em *Sampa*).

Rita teria um rival, o ex-marido e também ex-mutante Arnaldo Baptista, que, em 1974, lançou um álbum, hoje clássico: "Loki?". Apesar de sua genialidade e humor, rock & roll pianístico dos anos 1950 mesclado a pitadas de fox, bossa, tango e bolero, o disco foi ignorado por rádios e consumidores. A pergunta feita na faixa

de abertura, *Será que eu vou virar bolor?*, praticamente se confirmou. Arnaldo ainda fez dois álbuns, em 1976 e 1978, com a Patrulha do Espaço, e lançou outro disco solo, "Singin' alone" (1982), mas só viu seu trabalho com Os Mutantes ser reconhecido internacionalmente no século XXI. Em 2006, Arnaldo participou da volta do grupo, com o irmão Sérgio, o baterista Dinho e a cantora Zélia Duncan ocupando o lugar que era de Rita Lee, fazendo *shows* na Inglaterra, nos EUA e no Brasil. Paralelamente à música (seu último disco de estúdio, "Let it bed", produzido por John "Pato Fu" Ulhoa, saiu em 2004), Arnaldo tem se dedicado às artes plásticas e à literatura.

De volta ao Rio em 1972, após viver exilado nos EUA e encontrar os baianos em Londres, Jorge Mautner é tanto precursor quanto continuador da Tropicália. Em 1966, ainda em São Paulo e já escritor premiado (*Deus da chuva e da morte*, seu segundo livro, recebeu o Jabuti em 1962), estreou em disco com o single "Radiotividade não, não". Mas, na música, o marco de sua carreira é o segundo álbum, em 1974, no qual lançou *Maracatu atômico*, parceria com o fiel escudeiro Nelson Jacobina e, logo em seguida, sucesso com Gilberto Gil e, nos anos 1990, com Chico Science & Nação Zumbi.

A vertente híbrida, com elementos regionais e instrumental do rock, marcou os já citados migrantes nordestinos, nos trabalhos iniciais de Alceu Valença, Fagner — estes dois, com a decisiva ajuda de gui-

tar-heroes, respectivamente, Paulo Rafael e Robertinho do Recife —, Belchior, Ednardo, Zé Ramalho e a banda Ave Sangria. Ou então, mineiros e demais associados ao Clube da Esquina, como Lô Borges, Beto Guedes e

os grupos Som Imaginário e 14 Bis.

Mistura é também a cara dos baianos-cariocas d'A Cor do Som. Estes, quase um apêndice dos Novos Baianos, de quem pediram permissão para usar o nome, começaram como músicos de Moraes Moreira em seu primeiro álbum solo, em 1975. Ali estavam o virtuose da guitarra baiana e do bandolim Armandinho (filho de um dos criadores dos trios elétricos, Osmar Macedo), os cariocas bai-

xista Dadi Carvalho (e logo em seguida seu irmão cinco anos mais moço, o tecladista Mú) e baterista Gustavo Schroeter (jovem veterano da banda de bailes The Bubbles, depois A Bolha) e o percussionista baiano Ary Dias. Em seus dois primeiros discos, A Cor fez uma inédita mistura instrumental de rock progressivo, choro e jazz fusion. Por sugestão da gravadora, o grupo passou a incluir canções em seus discos, algumas compostas por gente como Caetano e Gil, e, entre 1979 e 1981, cada vez mais pop, imperou nas ondas radiofônicas, lotou teatros e arenas Brasil afora. Até ser atropelado pela geração mais básica do rock que entrou em cena a partir de Gang 90, Blitz, Lulu Santos, Barão etc.

Não exatamente rock, mais conectados a manifestações da música negra estadunidense como soul e blues, também merecem



Jorge Mautner, com Arnaldo Brandão
ao fundo: filósofo do Kaos.
Foto de Antônio Carlos Miguel

ser enfiados nesse bonde o já lembrado Tim Maia e ainda Cassiano, Hyldon, Toni Tornado, Gerson King Combo e, principalmente, Luiz Melodia. Ou também a Banda Black Rio, com sua influente mescla de funk, samba, jazz, baião, disco e gafieira.

Mas, a década de 1970 também teve dezenas de bandas... exatamente rock. Grupos que ficaram restritos a suas aldeias, com estilos em voga no período nos EUA e na Inglaterra, entre o progressivo e o hard. No Rio, gente como A Bolha. Na sua formação mais conhecida, com Pedro Lima (guitarra), Renato Ladeira (teclados, depois do Herva Doce, de efêmero sucesso nos anos 1980), Arnaldo Brandão (baixo, depois Hanoi-Hanoi também na década seguinte) e Gustavo Schroeter (bateria, depois A Cor do Som, onde permanece até hoje), A Bolha também acompanhou Gal, Erasmo e Raul e fez dois álbuns que passaram em branco, "Um passo à frente" (1973) e "É proibido fumar" (1977).

Outro grupo progressivo, o Módulo 1000 lançou em 1972 "Não fale com paredes". Ignorado na época, no século XXI virou um dos discos de vinil mais procurados por colecionadores no mundo. Dois dos

integrantes, o tecladista Luiz Paulo Simas e o baterista Candinho, em seguida, estariam juntos com Lulu Santos na primeira formação de outro progressivo que não deu em nada, Vimana. Contratados pela Som Livre, Lulu e Luiz Paulo, mais os depois *rockstars* dos 1980 Ritchie e Lobão, chegaram a gravar um álbum, que ficou arquivado após o fracasso comercial do compacto "Zebra". Outro carioca "prog" do período, o Veludo voltou no século XXI nas mãos do único remanescente, o baixista e compositor Nelson Laranjeiras. Mas, pelo grupo, passaram Lulu e Mutantes da fase progressiva como Rui Motta (bateria), Túlio Mourão (teclados) e Paul de Castro (guitarra) e o Bolha/A Cor do Som Gustavo Schroeter (bateria).

Do mesmo período é o Bixo da Seda, que se radicou no Rio nos anos 70, vindo de Porto Alegre, onde, em 1967 nasceu como The Liverpool Sound. Além da troca do nome, a influência de Beatles e companhia deu lugar a sonoridades hard e "prog", em dois álbuns, "Hei, menina" (1971) e "Bixo da seda" (1975), ambos ignorados.

Outro grupo gaúcho, os Almôndegas fizeram algum sucesso em seu estado com uma mescla de rock e ritmos regionais, até

Dadi Carvalho e Armandinho, d'A Cor do Som, show lotado na Praia da Barra da Tijuca, 1981. Foto de Antônio Carlos Miguel



gravando o sambista Lupicínio Rodrigues. Foram quatro álbuns na década de 1970, sem chegar ao eixo Rio-SP. Mas dele saiu a dupla de irmãos pelotenses Kleiton & Kledir, estes sucesso nacional, só que mais próximos de uma MPopB.

São Paulo, cidade roqueira por excelência, teve cena *underground* forte nos anos 1970. O Som Nosso de Cada Dia foi o mais conhecido, fundado por Manito, multi-instrumentista que vinha de bandas da Jovem Guarda (The Clevers e Os Incríveis), é mais um representante do som pesado e progressivo.

Com relativo sucesso, o Made in Brazil, apadrinhado pelo depois sexto Barão Ezequiel Neves, fez pesado glam rock. Tinha o país no nome e citou Mário de Andrade em seu melhor álbum, "Pauliceia desvairada" (1978), mas, sonoramente, clichês imperaram. Comandado pelos irmãos Oswaldo e Celso Vecchione, o Made lançou seu último álbum em 2008.

Mais conhecido por ter sido o primeiro grupo de seu cantor, compositor e tecladista, Guilherme Arantes, em 1974, no álbum homônimo, o "Moto Perpétuo" estendeu curiosa ponte entre o progressivo e a MPB. Ponte similar, só que baseada no Rio, foi a d'A Barca do Sol, com três álbuns entre 1974 e 1979. Ou então a da cantora e compositora carioca Luiza Maria, no álbum "Eu queria ser um anjo" (1975). Aposto do executivo André Midani na PolyGram para substituir Rita Lee, a mistura de rock progressivo com MPB contou com um time de luxo nos estúdios — Lulu, o inglês Jim Capaldi (do Traffic), Arnaldo Brandão, Sérgio Dias, Dadi... — mas o disco não decolou.

Também contratada pela PolyGram, em 1979, então a principal da MPB, desde o início da década, Angela Ro Ro marcava

presença como cantora, compositora e pianista que tinha jazz, blues e samba-canção harmonicamente incluídos em sua atitude rock & roll. Veia diluída nos seis álbuns que lançou em sequência até 1985 — entre outros fatores, a decisão de trocar seu piano, rústico e original, pelo de especialistas, como Antônio Adolfo. Mas o espírito do rock está presente em muitos momentos de suas canções — incluindo as em parceria com Sérgio Bandeyra, que morreu precocemente, em 1982 — e também em suas interpretações e postura pública, como a primeira cantora brasileira a sair do armário. Obra e identidade que influenciaram tantos outros depois, como atestam dois exemplos poderosos e mais roqueiros, Cazuza e Cássia Eller.

A fusão de rock e sabor brasileiro também marca o trajeto do Joelho de Porco, que, entre idas e vindas, diferentes formações, deu joelhadas até o fim dos anos 1990. Seus melhores álbuns, no entanto, são os primeiros, "São Paulo 1554/Hoje" (1976), "Joelho de porco" (1978) e "Saqueando a cidade" (1983).

Ainda nos anos 70, inspirado em Crosby, Stills & Nash, e com trabalhos anteriores na MPB, o trio Sá, Rodrix & Guarabyra inaugurou a vertente do rock rural. Destes, Zé Rodrix, morto em 2009 aos 61 anos, foi o mais roqueiro, em carreira solo, junto a grupos como Som Imaginário e Joelho do Porco ou como músico de estúdio — na estreia dos Secos & Molhados, por exemplo.

Esticando o conceito do que é rock, na virada da década, palmas para o então zappeano Arrigo Barnabé de "Clara crocodilo" (1980). Este, o londrinense que, ao lado de Itamar Assumpção, virou o símbolo da chamada vanguarda paulista, turma que dava sequência à linha evolutiva da música

brasileira. Os dois, e grupos como Língua de Trapo, Patife Band e Premeditando o Breque, no entanto, tinham propostas mais abrangentes e, em termos de mercado, também foram atropelados pelo rolo compressor da geração que imperou na década.

Era o momento de redenção (talvez, mais comercial do que espiritual) para o gênero. Da noite para o dia, o rock virou a bola da vez para a indústria da música no Brasil. A juventude não entendia a "sensação das cordilheiras desabando" — como então desferiu o iconoclasta crítico, depois produtor musical e sexto Barão Ezequiel Neves, referindo-se a verso de Paulo César Pinheiro para (boa) música de Sueli Costa na voz de Simone. No Brasil, que caminhava para a abertura política, metáforas para driblar a censura foram trocadas pelo discurso direto de sexo, chope, batatas fritas e outras drogas e rock & roll.

A senha para essa virada, na verdade, começou num festival competitivo exibido em rede nacional pela TV Globo (MPB-Shell, em 1981), no qual o novo rock foi representado por Gang 90 & Absurdettes. A banda era uma criação da mente enciclopédica, alucinada e vanguardista de Júlio Barroso, misto de jornalista alternativo, DJ *avant la lettre* e cantor-compositor, após passar uma temporada em Nova York, de onde voltou influenciado pela new wave e pela formação de Kid Creole & The Coconuts. O impacto de *Perdidos na selva* (de Julio Barroso em parceria não credita-

da com Guilherme Arantes, por este já ter classificado outra canção no festival, *Planeta água*) reverberou. Evandro Mesquita, por exemplo, recrutou duas moças para o então Clube do Bolinha que era a Blitz inicial e reinventou a pólvora.

Outro pioneiro, que na segunda metade dos 1970 apareceu influenciado por David Bowie e lançou em 1981 o fabuloso e diversificado álbum "Olhar brasileiro", Eduardo Dusek (então, apenas com um "s" no sobrenome de origem húngara), também sinalizava para mudanças com *Nostadamus* (classificada em 1980 no mesmo festival da Globo). No ano seguinte, encantou-se com um grupo que abriria seu *show* no Morro da Urca, os "leblonenses" João Penca & Seus Miquinhos Amestrados, e aumentou o coeficiente rock, ou rockabilly,

em seu trabalho. Foram muitos *shows* ao lado dos Miquinhos, na época reforçados pelo goiano Léo Jaime (o autor do sucesso *Rock da cachorra*), e um álbum lançado em 1983, "Cantando no banheiro".

Logo, esses exemplos diversificados, pós-tropicalistas, perderiam espaço para o rock mais básico: Barão Vermelho, Paralamas do Sucesso, Titãs, Ira!, Legião Urbana, Engenheiros do Hawaii, RPM, Lulu Santos, Lobão e o inglês Ritchie.

Da lista acima, os Paralamas, em parte alertados pelo antropólogo pop Hermano Vianna, irmão mais velho e antenado do cantor, compositor e guitarrista Herbert, perceberam que não



Herbert Vianna: Paralamas se reinventam.
Foto de Antônio Carlos Miguel

haveria futuro em permanecer como uma versão brasileira do The Police. Já em seu terceiro disco, "Selvagem?" (1986), procuram novas referências, da Jamaica mais profunda ao afro-pop e o carimbó (*Alagados*), ganham canção inédita de Gil (*A novidade*), regravam Tim Maia (*Você*). Em seguida, o grupo estende pontes com a Argentina, gravando com Charly Garcia e Fito Paez, e conquista algum espaço na América Latina.

O exemplo dos Paralamas influenciou alguns contemporâneos — como o ousado musicalmente quarteto carioca Picassos Falsos — e muitos grupos da década de 1990, atentos à inclusão de ingredientes regionais ao rock: dos mineiros Skank e Pato Fu aos pernambucanos Chico Science & Nação Zumbi e Mundo Livre S/A. Estes dois foram os pontas de lança do chamado movimento *mangue-beat* — originalmente, *mangue-bit*, mas devido a erro de grafia da imprensa, a "batida" prevaleceu sobre a referência à unidade de informação na cibernética. De certa forma, o erro também se espalhou para a receita musical; bandas que se limitaram à automática mistura de batidas do maracatu e do coco com o rock, sem as ambições estéticas e intelectuais de Chico Science e Fred Zero Quatro (este, o cantor e compositor do Mundo Livre S/A). Mesmo sem Science, que morreu aos trinta anos, em fevereiro de 1997, num acidente de carro poucos meses após o lançamento do segundo álbum, a Nação Zumbi se manteve em alta e passou a rodar o circuito mundial alternativo. Já o Mundo Livre, em certo sentido, mais original em sua proposta, tendo o samba-rock-pop de Jorge Ben como principal referência — como atestou seu álbum de estreia, em 1994, "Samba esquema noise" —, não conseguiu o mesmo reconhecimento.

Voltando aos anos 80, ainda em 1986 Lobão decreta (e batiza um álbum de) "O rock errou", meio que apelando para um factóide. Expediente que virou a sua especialidade e, quase sempre usado para o mal, o transformou, na segunda década do século XXI, num *bolsonarista-influencer* dos mais letais. Mas, naquele caso, o baterista, cantor, compositor, guitarrista carioca tinha alguma razão e, entre seus acertos, estava um dueto com a sambista bebop Elza Soares em *Voz da razão*. A mesma Elza que, já octagenária, na segunda década do atual século, fez alguns dos mais interessantes discos de pop-rock-hip-hop — especialmente, "A mulher do fim do mundo" (2015) e "Deus é mulher" (2018). Mas, na segunda metade dos 1980, o gênero balzaquiano trocava a cara de bandido, tão bem descrita por Rita Lee uma década antes, pela de mocinho. Surfava alto na onda da vez abraçada e incentivada pelo senhor mercado. A indústria musical (quase) brasileira, então praticamente monopólio das cinco multinacionais (CBS, EMI-Odeon, PolyGram, RCA e WEA), comemorava as vendas recorde da geração que começara a despontar quatro anos antes, com o estouro de *Você não soube me amar*.

Também no ano da euforia econômica que logo se mostrou ilusória do Plano Cruzado, o pop-rock em carioquês da Blitz já era passado, atropelado por dezenas de artistas. Muitos egressos de outras grandes capitais brasileiras, como RPM, Legião, Engenheiros, Ultraje a Rigor, Titãs, Ira!, Camisa de Vênus, Ratos de Porão, Inocentes, e cariocas ou radicados no Rio, como os já lembrados Paralamas, Lobão, Cazuza e o resiliente Barão (que continuou sem Cazuza) e ainda Kid Abelha, Miquinhos Ames-trados, Léo Jaime, entre tantos outros.

Na década em que o rock brasileiro se tornou viável, e muito vendável, outros surtos de tendências e modismos hegemônicos surgiram: as primeiras ondas de pagode, sertanejo, axé (então conhecido como "fricote", do ainda presente Luiz Caldas), lambada (antecipando os renovados carimbó e guitarradas do século XXI) e charm (abrindo caminho para o funk carioca e o rap paulistano, hoje espalhados pelo país). A indústria percebeu o potencial de tantas outras formas musicais do continental e multifacetado Brasil, mas o rock não perdeu seu lugar. Podem ter proliferado bandas descartáveis, armações que não resistiram a mais de um disco, mas, volta e meia, artistas de rock garantiram altos lucros, vendagens rondando o milhão de unidades, assim mantendo o gênero na alça de mira de produtores e executivos da música.

Nos anos 90, nomes como os de Skank, Pato Fu, Nação Zumbi, Mamonas Assassinas (fenômeno de massa abortado pela queda do pequeno avião em que voavam), Planet Hemp, O Rappa, Cássia Eller e Racionais MC's (este, rap e assumida e politicamente periférico, abrindo caminho para o que viria, mas conectado à cena rock). Na entrada do novo milênio, as bandas rivais Charlie Brown Jr e Los Hermanos — que chegaram à agressão física, quando o finado Chorão, cantor da primeira, partiu para cima de Marcelo Camelo —, estariam entre as provas dessa permanência. Assim como a baiana Pitty, o pernambucano Otto (que, antes, passou por Nação Zumbi e Mundo Livre).

Dos surgidos na virada do milênio, Los Hermanos conseguiram o inigualável feito de serem gravados por um Beatle. Em 2001, no mesmo ano em que foi vencido pelo câncer, George Harrison fez o solo de guitarra na versão para o inglês de *Anna Julia*. O

sucesso de estreia do quarteto carioca encantou Jim Capaldi, ex-baterista da banda Traffic, que a registrou em seu penúltimo álbum solo, "Living on the outside". Casado com uma carioca, Ana, com quem teve duas filhas, até sua morte, em 2005, Capaldi visitava frequentemente o Rio de Janeiro e conheceu a xará de sua companheira recém saída da fábrica. O hit chiclete de Marcelo Camelo é um roquinho bem anos 60, distante da fusão com samba e outras bossas que marcaria o melhor dos Hermanos a partir de seu segundo álbum, "Bloco do eu sozinho" (2001). Talvez por isso *Anna Julia* tenha conquistado Capaldi, que fez a letra em inglês, gravando-a com Harrison e mais dois *rockstars* ingleses, Ian Paice (baterista do Deep Purple) e Paul Weller (que, antes de sua carreira solo, criou os influentes The Jam e Style Council).

Não faltavam condições para o rock brasileiro assim permanecer, não fosse a derrocada da indústria fonográfica. Devido a uma sucessão de erros, misto de falta de visão e ganância imediatista, as grandes multinacionais do disco, as chamadas *majors*, não perceberam o potencial e, num primeiro momento, tentaram barrar a admirável nova forma de se aplicar no mundo dos sons que nascia na grande rede e se consagrou de vez na era do *streaming*.

CD's podem resistir em certos mercados — especialmente o do Japão — e LP's de vinil vivem uma renascença, viraram *cult* (já é um clichê em filmes pretensamente sofisticados, cenas que começam com o close de uma agulha pousando nos negros sulcos de um *Longplay*). Mas a música que está "toda solta na plataforma do ar" (como anteviu poeticamente o genial, subestimado e saudoso Luiz Melodia em *Presente cotidiano*) é a que realmente vale e vai vigorar

até aparecer algo mais eficiente. No entanto, o rock contemporâneo não se beneficiou ainda do formato preferencial dos dias atuais. Enquanto o hip-hop, o pop de todos os cantos (incluindo o inimaginável até pouco tempo estouro mundial do K-Pop vindo da Coreia do Sul)



Russo Passapusso, do BaianaSystem: hip-hop encontra o samba de roda. Foto de Antônio Carlos Miguel

e o reggaeton de *nuestros hermanos* surfam pelo mundo na nova onda do *streaming*, o rock contemporâneo pouco avança, parece se contentar com o gueto, de volta ao *underground*. Essa fraqueza do gênero já sexagenário é um fenômeno global, mas parece mais aguda no Brasil, onde o rock não assiste o nascimento de novos sucessos populares há quase uma década. A menos que se abre e estique o conceito para o pop fofinho de AnaVitória, Banda Melim, Victor Kley e afins, gente que está mais próxima da praga sertaneja-pop que se espalhou das feiras de gado para a grande mídia e os palcos do Brasil inteiro. Dá para passar batido por estes, da mesma forma que pulamos pela geração anterior, e até mais rock na aparência, como a do já esquecido emcore da virada milênio.

Enquanto isso, perenes catálogos de rock (ou de qualquer outro gênero) voltaram a dar lucros astronômicos, tanto para as velhas *majors* quanto para empresas de *streaming*.

Artistas de rock prosseguem e insistem fora da mídia e, até a pandemia interromper o mundo, era forte e bem azeitado o circuito de festivais alternativos. Goiás, por exemplo, mesmo sendo o estado responsável por muito do devastador e monocultural agronegócio sertanejo, abriga uma resisten-

te cena, com dezenas de bandas e selos. Na maioria, "roqueiros de raiz", pouco ligados a misturas e condenados ao anonimato; cada vez mais no subterrâneo, sem rádios rock, espaço na TV, seja aberta ou por assinatura, ou imprensa alternativa.

Como exemplo, quem

pesquisar a versão brasileira da *Rolling Stone*, que subsiste apenas na internet, vai passar por páginas e páginas sem esbarrar em notícia sobre algum nativo atual — no teste feito para tentar engordar exemplos na reta final desse ensaio, foram mais de vinte telas sem menção a novos, em meio a lembranças dos mortos Chorão, Cazuza, Renato Russo... Já em sites especializados em metal, por exemplo, proliferam bandas e mais bandas, muitas com repertório em inglês, que devem ficar restritas a seus nichos. Mas confirmam a tese de que o gênero respira por aparelhos no Brasil.

Resquícios do rock podem ser identificados. Seja nos últimos discos da já lembrada veterana Elza Soares ou nos trabalhos de Metá Metá (trio que se desdobra em outros projetos na cena paulistana), O Terno (do agora solo Tim Bernardes), cantores e compositores como Ana Frango Elétrico, Rhaissa Bittar, Letrux, Chico Chico & João Mantuano, Larissa Luz... Mais uma vez, pouco para negar que o rock agoniza no Brasil. No entanto, como nos seriadados, que retornaram na era do *streaming*, essa é uma história que continua. Pode ter reviravolta.



ALBUM 7

**O SOM
E A FÚRIA**

O ROCK E SUA ESCALADA AO VIRTUOSISMO

Alexandre H. Paes

*And the seven trumpets blowing sweet
rock and roll, gonna blow right down
inside your soul*

(Genesis, *Supper's Ready*, "Foxtrot",
1972)



Freddie Mercury Memorial Statue,
Montreux, Suíça

Nas décadas posteriores ao seu surgimento, o rock passou por um processo de expansão, fusão com outros estilos musicais, aprimoramentos intrínsecos, *revivals* e rompimentos de barreiras estilísticas. Inicialmente, se apresentava como um estilo musical simples, objetivando as danças em salões, com arranjos competentes mas despretensiosos, músicas curtas, em torno de três minutos de duração, com uma harmonia simples de três acordes (uma vez que em seu processo evolutivo, chega a ter verdadeiras suítes de mais de quarenta minutos de duração com arranjos complexos e variações rítmicas e harmônicas incontáveis).

O assunto é bastante amplo, por isso me limitarei aos pontos de maior destaque na história do rock quando ele se moveu da simplicidade para o virtuosismo. No presente trabalho, tratarei da era primordial do rock & roll, passando pelos estilos rock psicodélico, heavy metal e o rock progressivo, analisando as estruturas musicais de cada estilo e exemplificando com algumas de suas principais bandas e canções. O virtuosismo aqui terá a conotação de uma busca pelo esmero composicional e técnico como forma de expressão, mas não como aspecto de superioridade.

A música ocidental conta com apenas doze notas musicais — esse é o chamado sistema dodecafônico. Além disso, grande parte do material musical produzido na música popular se vale do sistema diatônico, que utiliza apenas sete dessas notas, com as quais são formados os acordes de uma tonalidade; assim, uma tonalidade diatônica possui sete acordes, podemos ainda dizer que uma escala diatônica é formada por intervalos de tons e semitons e a forma como esses intervalos são distribuí-

dos formam as escalas que os teóricos chamam de modos gregos (ou eclesiásticos). São eles os modos Jônio (ou Jônico), Dórico, Frígio, Lídio, Mixolídio, Eólio e Lócrio (ou Hipofrígio). Dentre os modos citados, devemos destacar os dois mais utilizados, tanto na música erudita quanto na popular, e que serão utilizados para analisarmos a parte harmônica utilizada nos primórdios do rock: o Jônio e o Eólio.

O modo Jônio é aquele popularmente chamado de escala maior; você conhece o som dessa escala, quem já passou por perto de alguma escola de música já deve ter ouvido algum aluno de canto solfejando-a. Para fins de esclarecimento, é aquela escala formada por Dó, Ré, Mi, Fá, Sol, Lá e Si, a tonalidade maior geralmente é utilizada para a composição de músicas mais alegres como *Parabéns pra você* (Patty Hill). O modo Eólio é chamado popularmente de escala menor natural, sua distribuição intervalar proporciona uma sonoridade mais "fechada", ou tristonha, como na música *Se essa rua fosse minha* (Mário Lago e Roberto Martins) e, portanto, é largamente empregado na composição de baladas românticas ou músicas com temáticas mais tristes ou reflexivas.

Na música tonal, possuímos então sete notas que formam sete acordes tonais, maiores, menores e diminutos, distribuídos em graus. Em harmonia existem alguns encadeamentos de acordes que são chamados de cadências; um desses encadeamentos é chamado de cadência perfeita, e utiliza os acordes de grau IV, V, e I. Esses são os famosos três acordes utilizados no rock advindos do blues. A partir dessa breve explanação passarei, finalmente, a abordar o formato musical do rock desde seus primórdios utilizando algumas canções da

década de 1950 e primeira metade da década de 1960, e a gradação do estilo rumo à virtuosidade nas décadas posteriores. Podemos citar como alguns dos grandes nomes do período inicial Chuck Berry, Little Richard, Jerry Lee Lewis, Buddy Holly, Bill Harley & His Comets, Ritchie Valens, Elvis Presley, The Rolling Stones e The Beatles. A música *Rock Around The Clock*, gravada inicialmente pela banda Sonny Dae and His Knights em 1954, composta por Max C. Freedman e James E. Myers, alcançou o topo das paradas da Billboard em 1955, e se transformou em um hino para a juventude rebelde da época na versão gravada por Bill Haley & His Comets. Essa canção é construída sobre o formato blues de doze compassos, sendo quatro compassos para o acorde do grau I, dois para o grau IV, dois para o grau I novamente, dois para o grau V e finalmente retornando por mais dois compassos para o grau I, finalizando esse ciclo que se repete ao longo da peça. Esse formato seria empregado em várias canções de diversos compositores da época, ainda que com algumas variações. Podemos encontrar essa fórmula em canções gravadas por Little Richard, como *Tutti frutti*, *Good golly*, *Miss Molly* e *Lucille*, em *Great Balls of fire* e *Don't be cruel* gravadas por Jerry Lee Lewis, e em *Johnny B. good*, gravada por Chuck Berry.

Na década de 60, o rock começa a dividir espaço nos Estados Unidos com a soul music, passando a perder um pouco de sua força; entretanto, ganhou grande impulso no Reino Unido em um fenômeno conhecido como a "primeira invasão do rock britânico". O rock produzido no Reino Unido nesse período possuía, em seu DNA, alguns outros elementos, além da influência do blues e do rock norte-americano da

década anterior; faziam parte de sua elaboração o folk, o trad jazz, o skiffle, a soul music, surf music e o rhythm and blues. Embora o formato das canções se assemelhasse, sobretudo, ao rock dos EUA, a estrutura harmônica evoluiu e é possível evidenciar composições com mais de três acordes e modulações (mudanças de tonalidade) em músicas dos Beatles, como *I saw her standing there* e *Please me please me*, do primeiro álbum; do The Who, como *The kids are alright*; e dos Rolling Stones como *Mercy mercy* e *(I can't get no) satisfaction*. Até aqui, o rock se manteve como um estilo musical bem simples, mas em meados da década de 60, passa por uma mutação bastante significativa e o estilo ganha novos contornos com a ascensão do rock psicodélico.

A psicodelia não se origina com o rock & roll ou com a soul music. Leonard Bernstein descreve a *Symphonie fantastique* (composta por Hector Berlioz, 1803-69) como a primeira sinfonia psicodélica da história, provavelmente inspirada pelo consumo de ópio. Outros artistas famosos ao longo de vários períodos, como Van Gogh, Manet, Picasso, Edgar Allan Poe, Eça de Queiroz e Ernest Hemingway, se valiam do absinto na busca de inspiração para suas obras. O termo "psicodélico" foi cunhado em 1956 pelo psiquiatra inglês Humphry Osmond em referência aos efeitos de drogas alucinógenas, como o LSD e a mescalina, no contexto terapêutico. Tal termo é uma junção das palavras gregas *psiké* (mente) e *deloun* (sensorial). Em meados da década de 60, músicos de rock passaram a utilizar drogas alucinógenas como meio de replicar as experiências sensoriais advindas de seu uso. Isso obviamente provocou uma mudança na direção artística que o rock apresentava até então; o ritmo

dançante e as composições básicas passam a dar lugar ao experimentalismo, ao improviso e à liberdade criativa. As composições passam a se valer de instrumentos e recursos estilísticos — além dos já comumente utilizados pelo rock até então — próprios de outros estilos musicais, as escalas modais, o raga indiano e elementos de jazz foram incorporados, além dos instrumentos indianos como a cítara e a tambura, também foram introduzidos o cravo, o melotron, sintetizadores e o teremim, dentre outros.

A temática da rebeldia inocente e das baladas românticas abordadas nas letras das canções de rock da primeira metade da década de 60 e da década anterior deram lugar a uma nova gama de assuntos: experiências lisérgicas, questões políticas, loucura, contos de fadas, astronomia, fantasia, depressão e tudo o que a imaginação permitisse. Toda essa temática se estruturava sobre um arcabouço sonoro de guitarras ligadas a *fuzz boxes*, wah-wah, *delay* e *phazer* utilizando o recurso do *feedback*, órgãos cortantes e construções melódicas e harmônicas até então inexploradas pelo rock.

O rock psicodélico se desenvolveu nos EUA por músicos de folk rock e blues rock, e posteriormente passou a influenciar bandas já consagradas na Inglaterra como os Beatles, os Rolling Stones e o The Who. O estilo trouxe ao *mainstream* artistas como 13th Floor Elevators, Jefferson Airplane, The Velvet Underground, Grateful Dead, Frank Zappa, Steppenwolf, Janis Joplin, Jimi Hendrix, The Doors, Pink Floyd, Cream, Yardbirds e tantos outros. Começa a delinear aspectos mais complexos na métrica, e o andamento usual dos compassos em 4/4 cede lugar a novas experimentações rítmicas. A duração padronizada das músicas do rock, que se estendiam por não mais

que três minutos em média, deixa de ser regra; músicas mais elaboradas e extensas marcam um movimento de contracultura e ruptura com as regras mercadológicas. Para ilustrar esse período, podemos citar algumas músicas, como *Set the controls for the heart of the sun*, do Pink Floyd, que usa batidas tribais nos tambores e o raga indiano entoado pelo teclado de Richard Wright. A música *You're gonna miss me*, da banda The 13th Floor Elevators, também pode exemplificar o experimentalismo do estilo ao utilizar uma *electric jug*, um garrafão que, quando soprado, simula o timbre de instrumentos de sopro. *Light my fire*, do álbum "The Doors" (1967), da banda de mesmo nome, possui um solo viajante de teclado de quase cinco minutos de duração.

O final da década de 1960 sinalizou o declínio do rock psicodélico, em grande medida pela morte de alguns de seus grandes nomes, como Janis Joplin, Jim Morrison e Jimi Hendrix. Entretanto, serviu de base para vários outros estilos como o punk rock, o rock progressivo e o heavy metal, exemplo disso é a banda Amboy Dukes, que contava com o guitarrista Ted Nugent, que ajudou a lançar as bases para o heavy metal e o rock progressivo com as composições complexas e enérgicas dos álbuns "Journey to the center of the mind" (1968) e "Marriage on the rocks" (1970). Com a ascensão do heavy metal e do rock progressivo no mesmo período, passamos a assistir a uma evolução técnica, tanto dos instrumentistas quanto dos vocalistas, e uma erudição, também, no aspecto lírico das composições, como veremos nas próximas páginas.

O heavy metal, assim como o rock progressivo, se inicia entre o final da década de 1960 e começo dos anos 70, e tem

sido um dos mais longevos estilos do rock e com o maior número de subgêneros. Nasceu com características do blues e do rock psicodélico, com o acréscimo de guitarras mais pesadas e vocais mais ousados. Se no rock progressivo o foco, em grande medida, estava nos teclados, no nascente heavy metal o foco se concentrava sobretudo na guitarra; aqui, os *riffs* de guitarra (acordes tocados de uma forma específica) passaram a ter um grande destaque, bem como os longos e elaborados solos. A bateria também tem uma função importante, impondo ritmos enérgicos e vibrantes. As composições do período inicial do metal não possuem uma elaboração tão rebuscada quanto o rock progressivo, entretanto, os músicos demonstram grande habilidade em seus instrumentos, aprimorando técnicas e criando outras. Grande parte dos cantores buscavam alçar voos mais audaciosos em suas vocalizações, se utilizando de agudos e falsetes. Algumas das características dessa nova abordagem do rock são ouvidas em canções do Led Zeppelin, como *Good times bad times*, do primeiro álbum, que apresenta um ritmo pesado e rebuscado na bateria de John Bonham e nos *riffs* e solos distorcidos de Jimmy Page, *Whole lotta love*, do álbum "Led Zeppelin II" (1969), com características similares e uma longa passagem psicodélica misturando bateria e vocalizações de Robert Plant, *Black dog*, ambas do álbum "Led Zeppelin IV" (1971), que revivem os anos 50 com a estrutura blues de doze compassos, são introduzidas pela bateria e se utilizam de *riffs* de guitarra pesados e mais elaborados, agudos roucos do vocalista Robert Plant, terminando com um curto solo de bateria.

A banda Deep Purple também ajudou a moldar o som do rock pesado introduzindo

muitos elementos do virtuosismo, tanto instrumental quanto vocal, em músicas como *Speed king*, do álbum "In rock" (1972). A canção possui *riffs* pesados de guitarra e teclado, viradas rápidas de bateria um longo solo dividido entre guitarra e teclado, assim como agudos extremos no vocal de Ian Gillan. O mesmo acontece com a longa *Child in time*, do mesmo álbum, na qual Gillan exhibe todos os seus dotes vocais, que influenciaram gerações de vocalistas e solos frenéticos de guitarra de Ritchie Blackmore.

A banda Black Sabbath também contava com músicos exímios, como o guitarrista Tony Iommi, considerado por muitos como um dos maiores criadores de *riffs* no rock pesado, o baixista Geezer Butler, criador de algumas das mais notáveis linhas de baixo, e o baterista Bill Ward. A banda ajudou a criar uma sonoridade mais sombria no heavy metal; a música *Black Sabbath*, do primeiro álbum, trazia em sua estrutura harmônica o emprego de um intervalo chamado trítone, ou *diabolus in musica* (diabo na música). O intervalo é uma dissonância de 5ª diminuta que evoca aos ouvidos um ar macabro, muito empregado em trilhas sonoras de filmes de terror — o próprio nome da banda foi inspirado por um filme de terror homônimo. A utilização desse recurso influenciou dezenas de bandas de heavy metal, thrash metal, doom metal e black metal. Outra inovação no som heavy metal que o Black Sabbath introduziu foi o emprego do modo Frígio, que possui em sua escala um intervalo de segunda menor muito utilizado no rock pesado desde então.

Outra banda de grande relevância no heavy metal setentista foi o Rainbow, que flertava com o progressivo utilizando teclados sintetizadores em canções como *Tarot*

woman e *A light in the black*, do álbum "Rising" (1976); escalas exóticas como a árabe, ouvida nos solos das músicas *Stargazer*, do mesmo álbum, e *Gates of Babylon*, do álbum "Long live rock 'n' roll" (1978). A banda apresentava também influências da música clássica e sinfônica e, junto com a banda Rush, influenciou bastante as bandas de prog metal.

O Queen também contribuiu para o virtuosismo no rock pesado, suas composições apresentam um alto nível de erudição, contando com recursos estruturais do canto coral, da orquestração — empregada pela guitarra de Brian May —, e muito experimentalismo. *Bohemian rhapsody* é um grande exemplo da complexidade composicional da banda, assim como *The fairy fellers master stroke*, do álbum "Queen II" (1974), na qual Freddy Mercury narra um quadro de mesmo nome que o deixou fascinado. Ouvindo essa música com fone de ouvido, é possível escutar três corais distintos, um no lado esquerdo, um no lado direito e um outro no centro, todos com harmonias distintas. O trabalho de orquestração do guitarrista Brian May é um *show* à parte, e pode ser ouvido em *The millionaire Waltz*, do álbum "A day at the races" (1976), e na música *Good company*, na qual ele simula instrumentos de uma banda de jazz dos anos 1910, como trombone, trompete e clarinete.

O AC/DC demonstrou que o virtuosismo e a simplicidade podem caminhar de mãos dadas em suas músicas, se valendo de *riffs* bem construídos, mas extremamente simples e uma linha de baixo crua, acompanhada de um ritmo constante em 4/4, que serviam de palanque para os solos de guitarra enfurecidos de Angus Young e os vocais rasgados e bem elaborados de Bon Scott. Não é à toa que a banda possui o álbum

mais vendido da história do rock ("Back in black" – 1980), e o segundo mais vendido da história da música, ficando atrás apenas de "Thriller" (1980), de Michael Jackson.

Outro marco evolutivo no estilo veio com o álbum "British steel" da banda Judas Priest. Aqui, a banda aboliu totalmente o vínculo do rock pesado com o blues e apresentou *riffs* inovadores que influenciaram sobremaneira as bandas vindouras e abriu o caminho para o que ficou conhecido como a "nova onda de heavy metal britânico", com artistas como Def Leppard, Saxon, Iron Maiden, Dio e Ozzy Osbourne.

O heavy metal foi se tornando uma grande esponja de estilos, se fundindo com rap, punk, música clássica, progressivo, jazz, flamenco e até mesmo ritmos brasileiros, utilizados pela banda Sepultura em seu álbum "Roots", (1996) e pela banda Angra, que ganhou o mundo com seu álbum "Holy land", usando o ritmo do maracatu misturado com um *riff* pesado de guitarra na introdução de *Nothing to say* e a batida do Olodum na introdução de *Carolina IV*, com uma passagem de *Bebê*, de Hermeto Pascoal. Com o passar dos anos, o heavy metal ganhou *riffs* cada vez mais rápidos e complexos, linhas de baixo igualmente intrincadas e ritmos de bateria cada vez mais sofisticados, e continua em seu processo de mutação e aprimoramento até os dias de hoje.

O rock progressivo tem seu início no final dos anos 60 e se firma no início da década de 1970. Trazia consigo elementos do rock psicodélico, música erudita, música folclórica, música medieval e se distancia em grande medida do blues, rhythm and blues e do country norte-americanos. Nessa nova vertente do rock, podia-se notar uma grande erudição e sofisticação do material

sonoro; a duração das canções poderia variar de três minutos a mais de quarenta minutos em alguns casos. A partir de então, as possibilidades criativas foram substancialmente ampliadas, a música tonal passou a dividir espaço com as escalas modais, escalas étnicas, contraponto clássico, fugas, e vários outros recursos composicionais; o nível técnico dos músicos do estilo era levado aos limites de suas capacidades.

Nesse período, as bandas mais proeminentes se destacavam inclusive pelo nível técnico individual dos músicos — tecladistas como Rick Wakeman, Keith Emerson e Tony Banks criaram linhas melódicas e progressões de acordes complexas; bateristas como Bill Bruford, Carl Palmer, Neil Peart e Phil Collins criavam ritmos extremamente intrincados e demonstravam suas aptidões em perfeita harmonia com o contexto das composições; baixistas como Geddy Lee e Chris Squire criaram linhas de baixo vertiginosas para as peças de maior complexidade; e guitarristas como Steve Howe e Steve Hackett trouxeram novas possibilidades para o instrumento. O rock progressivo teve como inspiração o experimentalismo do rock psicodélico; bandas como os Beatles já mesclavam, em sua fase psicodélica, o rock com instrumentos da música clássica com arranjos sofisticados em canções como *Sgt. Pepper's lonely hearts club band* e *She's leaving home*, *The magical mystery tour* e *I am the Walrus*; The Who já apresentava álbuns conceituais, e Pink Floyd já demonstrava elementos que seriam incorporados ao estilo. Alguns dos pioneiros do progressivo foram as bandas The Moody Blues e Tangerine Dream, que introduziram o sintetizador em suas canções. Mas o grande estopim para a proliferação do estilo foi o lançamento do álbum "In the court of the Crimson King",

da banda King Crimson, que contava com guitarrista e vocalista Greg Lake, que posteriormente integraria o supergrupo Emerson, Lake and Palmer. Esse álbum contava com oito faixas e trazia elementos da música sinfônica, clássica e do jazz fusion, apresentando longas partes instrumentais.



A banda britânica Genesis, uma das epítomes da virtuosidade

Com exceção de Emerson, Lake and Palmer, as bandas que viriam a se tornar os grandes nomes do estilo já existiam e mudaram o direcionamento musical por influência do primeiro álbum do King Crimson. Ao analisarmos as canções de algumas bandas proeminentes, podemos notar o novo caminho que o rock seguiria durante considerável parte da década de 70. Começemos pela banda Gênesis: o grupo já havia lançado o álbum "From Genesis to revelation" (1968), mas ainda não apresentava as características do som que a consagrou e não poderia ser identificada como progressivo. Apenas no álbum seguinte, "Trespass" (1970), a banda adere ao estilo como pode ser evidenciado na música *The knife*, que contava com teclados característicos, longas passagens instrumentais e muitas mudanças de métrica, andamento e tonalidade. Os temas abordados nas músicas

também eram bastante variados, exemplos disso estão nas letras de músicas como *The return of the Giant Hogweed*, do álbum "Nursery cryme" (1971), que alerta para a intervenção do homem no meio ambiente pela inserção de espécies diversas de seus nichos biológicos, causando desequilíbrio

para as espécies nativas. A canção usa a metáfora de um explorador vitoriano que visita as montanhas da Rússia e se depara com um belo espécime de uma planta desconhecida; ele então retorna à Inglaterra levando um exemplar da planta e presenteia os jardins reais com a mesma. Algum tempo depois, a planta revela uma faceta perigosa: sem competidores naturais, ela rapidamente se reproduz descontroladamente e passa a espalhar um pólen venenoso que põe em risco a vida de animais e humanos.

É interessante dizer que na introdução dessa música, o guitarrista Steve Hackett se utiliza de uma técnica pouco comum a esse período, o *tapping*. Essa técnica consiste em usar a combinação das mãos esquerda e direita no braço do instrumento — tal técnica seria amplamente difundida mais tarde pelo guitarrista Edward Van Halen. *The fountain of Salmacis*, do mesmo álbum, descreve a

lenda do personagem da mitologia grega Hermafrodito, filho dos deuses Hermes e Afrodite, que se funde com a ninfa Salmaeis, formando um ser com ambos os sexos. É interessante observar nessa letra um recurso narrativo empregado em algumas peças da banda, onde partes das letras são diálogos dos personagens e outras partes são de um narrador, e o fundo instrumental sempre buscando traduzir sentimentos e situações pelas quais esses personagens passam, como se fosse a trilha sonora de um filme. O mesmo ocorre com a música *Get 'em out by friday*: a música usa elementos da realidade e da ficção científica como meio de crítica social sobre a ganância corporativa e opressão dos proprietários privados do Reino Unido. A letra fala de uma corporação que compra imóveis e os vende pelo dobro do preço, obrigando os inquilinos a saírem aumentando consideravelmente o aluguel e oferecendo lugares inóspitos para eles se mudarem. Há uma passagem de tempo e, em 2012, uma empresa de controle genético “no interesse da humanidade” obriga as pessoas por uma lei a serem limitadas a uma estatura de 1,20 metro para caberem no dobro de apartamentos.

Um recurso muito empregado pelas bandas do progressivo era a forma de sonata, na qual há a exposição do tema principal, o desenvolvimento e a recapitulação. Essa forma musical era utilizada, sobretudo, nas canções mais longas. Podemos usar como exemplo a música *Supper's ready*, do álbum “Foxtrot” (1972) da banda Genesis, que nos seus quase 23 minutos de duração é dividida em sete partes distintas, com mudanças de andamento, tonalidade e divisões rítmicas complexas — como se ouve na parte *Apocalypse in 9/8 (co-starring the delicious talents of Gabbie Ratchet)*

—, sempre retomando e desenvolvendo o tema da primeira parte com variações.

A banda Jethro Tull inicia sua carreira como uma banda de blues rock, lançando seu primeiro álbum, “This was”, em 1968, mas adere ao progressivo no álbum seguinte, “Stand up” (1969). Em seu álbum conceitual, “Thick as a brick” (1972), apresenta a música homônima de quase 44 minutos distribuída nos dois lados do disco de vinil; aqui também se utilizam de vários recursos composicionais para criar — possui várias passagens instrumentais com solos de teclado e guitarra. No final da suite, empregam até uma orquestra de câmara em uma passagem.

A banda Gentle Giant também é um exemplo da sofisticação musical alcançada pelo progressivo. As influências musicais da banda passavam pelo jazz, música clássica, folclórica, medieval e renascentista. Todos os membros da banda eram multi-instrumentistas e cantavam; assistindo aos *shows*, era possível ver os membros tocando instrumentos tradicionais do rock e instrumentos próprios de outros estilos musicais, como o violino, o violoncelo, flautas, saxofone e xilofone. Muitas das músicas se utilizavam do contraponto clássico como método composicional; podemos notar esse fato em músicas como *On reflection*, do álbum “Free hand” (1975). Essa canção é iniciada com um *cantus firmus* (melodia principal), cantada por um dos membros da banda; a seguir, o segundo cantor entoa o tema principal em outra altura da escala enquanto o primeiro cantor faz o contraponto, o terceiro cantor passa a cantar o tema em outra altura diversa dos dois primeiros, enquanto estes fazem contraponto e, por fim, o quarto cantor expõe o tema em outra altura enquanto os três primeiros oferecem

melodias alternativas em contraponto. Ao final da peça, esse esquema é feito não mais pelos cantores, mas pelo teclado, guitarra e baixo, outro exemplo da complexidade vocal da banda pode ser ouvido na canção *Knots*, do álbum "Octopus" (1972). A música se inicia com um poema cantado no estilo madrigal (estilo musical profano surgido na Itália entre os séculos XIII e XIV, do qual se originaria mais tarde a ópera), e se inspira no trabalho do psiquiatra Ronald Laing. A inspiração da música medieval se faz presente em músicas como *Raconteur troubadour*, que se utiliza de um tambor, pandeiro e violino e canções como *Proclamation* flertam com o rock pesado.

O Yes foi uma das bandas mais influentes do período, e algumas de suas músicas ilustram o virtuosismo do progressivo. O álbum "Fragile" (1971) foi um grande acréscimo ao estilo e conta com uma das músicas mais conhecidas do gênero, *Roundabout*; nesse álbum, a banda expressa grande técnica e sensibilidade. Outro álbum bastante aclamado da banda é o "Close to the edge" (1972), que com apenas três músicas ajudou a pavimentar as características do estilo. Falando em Yes, não se pode deixar de abordar a carreira solo de seu tecladista Rick Wakeman. Seu segundo álbum, "Six wives of Henry VIII" (1973), conta com seis músicas instrumentais, cada uma delas tem como título o nome de uma das seis esposas do rei Henrique VIII da Inglaterra. Nesse trabalho, Wakeman procura transformar em música sua interpretação sobre a complexidade das personalidades de cada uma das personagens. Em seu terceiro álbum, "Journey to the centre of the Earth" (1974), o tecladista apresenta um trabalho bastante ambicioso baseado na obra *Viaagem ao centro da Terra*, de Júlio Verne.

Além da banda de rock com cinco integrantes, esse álbum conta com a participação do coral English Chamber Choir e vários membros da orquestra sinfônica de Londres. A obra é dividida em quatro faixas e apresenta arranjos orquestrais e corais extremamente sofisticados. Entre as faixas, um narrador ajuda a esmiuçar a história; na última parte do concerto, ouve-se um trecho da música *I dovregubbens hall opus 23*, de Edvard Grieg, executada pela orquestra junto com os sintetizadores de Rick. No álbum seguinte, "The myths and legends of King Arthur and the knights of the round table" (1975), repete o feito dessa vez utilizando a lenda do *Rei Artur e os cavaleiros da tábola redonda* como tema, distribuídos em sete canções. A obra apresenta belíssimos arranjos corais e instrumentais, contando as histórias de alguns dos principais eventos e personagens.

Não podemos falar em rock progressivo sem mencionar Mike Oldfield e seu fabuloso álbum "Tubular bells" (1973). Trata-se de um daqueles sucessos inusitados da história da música, já que o mesmo possui apenas uma música predominantemente instrumental de 48 minutos. Entretanto, tornou-se um dos discos de rock mais vendidos de toda a história; apenas no Reino Unido vendeu 2,7 milhões de cópias e mais 15 milhões no resto do mundo, e ajudou a gravadora Virgin a se tornar uma das maiores empresas do mundo. Aqui ouvimos toda a essência do progressivo; a canção evolui de forma tão perfeita que não nos damos conta de quando uma parte diferente é introduzida, ela simplesmente aparece de forma fluida e natural. Nesse álbum, Oldfield toca uma infinidade de instrumentos e há apenas duas partes com vozes, um coral feminino no final do *Opus 1* e uma parte cantada por ele por exigência da gravadora, que pretendia lançar um *single*.

Oldfield ficou furioso por ter que alterar sua obra e disse “se querem letras, vou dar letras a eles”, atravessou a rua e tomou uma garrafa de whisky — a rebeldia que amamos no rock —, então voltou para o estúdio e grunhiu com uma voz animalesca, chegando a emitir uivos assustadores no fim das estrofes. Essa parte ficou conhecida como “The Piltdown Man”. Mike ficou duas semanas sem conseguir falar após o feito. Uma parte da obra aparece no filme *O exorcista* (1973), o que ajudou o álbum a ser difundido e se tornar um dos mais importantes do rock.

Alguns outros álbuns marcaram a história do progressivo e cito aqui alguns deles, “Tarkus” (1971), do Emerson Lake and Palmer, “2112” (1976) e “Hemispheres” (1978), do Rush, “Leftoverture” (1976), da banda Kansas, e “Aqualung” (1971) do Jethro Tull.

O final dos anos 70 marcou a ascensão do punk rock e o declínio do progressivo; várias bandas encerraram suas carreiras, e outras como Yes e Genesis mudaram seu som para algo mais palatável para o grande público. Entretanto, o estilo deixou sementes e uma gama enorme de fãs, sendo retomado nos anos 80 por bandas como o Marillion, e na década de 1990 pelo metal progressivo, com bandas como Dream Theater, Fates Warning, Symphony X, Queensrÿche, Conception e Ark.

Bem, amigos amantes do rock, o virtuosismo no estilo guarda um ponto em comum com todos os subgêneros do rock: sua inconformidade com padrões estabelecidos e espírito de liberdade. E não importa se uma banda como Transatlantic compôs um álbum (“The whirlwind” – 2003) com apenas uma faixa de uma hora e dezoito minutos dividida em doze partes, ou se a banda The Shaggs entra em estúdio para gravar o álbum “Philosophy of the world”

(1969), demonstrando total inabilidade das integrantes com seus instrumentos — Frank Zappa chegou a declarar seu amor pela banda, afirmando inclusive que elas eram melhores que os Beatles, e Kurt Cobain também teceu muitos elogios a ela, considerada por muitos a mais precária de todos os tempos —, o importante é a expressão da alma e dos sentimentos, afinal a arte emana deles. *Keep on rocking...*

*Dedico este capítulo ao meu irmão
ALDER ROSSANO PAES,
um roqueiro muito eclético
e apaixonado, que tocava violão, baixo e
guitarra, mas teve sua vida
ceifada pela Covid-19 no dia
9 de abril de 2021, aos 39 anos.
Sempre te amaremos, meu irmão.*



Niccolò Paganini, compositor e violinista italiano nascido em 1782 e falecido em 1840, tido como um dos músicos mais virtuosos da história e uma das primeiras lendas sobre pactos com o demônio para conseguir virtuosidade

GUIARRA, EFEITOS E ROCK & ROLL

Marcos Falcão

Esse é o som que tenho ouvido em meus sonhos.

(Jimi Hendrix, sobre o efeito de *flanging* de fita adicionado ao final da faixa *Bold as love* — em tradução livre de trecho do livreto do álbum "Axis: bold as love", 1993)

É curioso, e revelador, notar como o rock, enquanto gênero musical que apresenta a guitarra como instrumento central, teve seu período considerado hoje como "clássico" (de meados dos anos 1960 a meados da década de 1970) exatamente durante a primeira "época de ouro" dos efeitos de áudio. O que não se trata, evidentemente, de mera coincidência. No rock, a criatividade e a tecnologia musical sempre andaram de mãos dadas, a ponto de podermos afirmar que sua estética evoluiu, em grande parte, em função da exploração dos recursos tecnológicos disponíveis em cada época. Em contrapartida, o desenvolvimento da tecnologia musical sempre foi fortemente estimulado por uma intensa demanda por parte dos músicos do gênero. Neste texto, vamos apresentar alguns exemplos da interdependência e interação entre os diferentes estilos de rock, a tecnologia musical e os profissionais com ela envolvidos. Mais do que bandas formadas por músicos talentosos, o que observamos ao longo da evolução do gênero é a história bem-sucedida de verdadeiras "equipes", que podem incluir desde produtores musicais e engenheiros de som a



fabricantes de instrumentos, projetistas de efeitos e amplificadores, especialistas em *setup* e outros profissionais afins.

A guitarra elétrica e o nascimento do rock & roll

A guitarra elétrica surgiu por volta de 1930, com o advento dos primeiros captadores eletromagnéticos. A Stromberg Electro, de 1928, foi o primeiro modelo anunciado, porém, ao que parece, não chegou a ser viabilizado comercialmente. Um pouco depois, vieram os modelos lançados pela Ro-Pat-In, sob a marca Electro (ou Elektro), em 1932: a guitarra de colo Hawaiian Guitar "Frying Pan" (*lap steel guitar*) e a Spanish Guitar, com um design similar ao convencional. A primeira vendeu bem, pegando carona no enorme sucesso da música havaiana no período. Já a segunda, apesar de ser um modelo mais próximo à imagem padrão que temos hoje do instrumento, não chegou a se consolidar como um sucesso de vendas.

Entre os pioneiros na fabricação de guitarras elétricas estão nomes como Lloyd Loar (Gibson e Vivi-Tone), Charles Stromberg (Stromberg-Voisinet), George Beauchamp, Paul Barth e Adolph Rickenbacker (parceiros na Ro-Pat-In, depois Electro String — sob as marcas Electro e Rickenbacker, respectivamente), Walter Fuller (Gibson), entre outros. Até então, as guitarras acústicas *archtop* (ainda sem captação, e cada vez maiores), usadas por músicos de jazz e country music, e os violões ressonadores (genericamente conhecidos como "dobro"), preferidos pelos músicos havaianos e pelos blueseiros, eram os modelos mais potentes do mercado. Mesmo assim, esses instrumentos ainda não satisfaziam,

em termos de volume, as necessidades práticas dos músicos profissionais.

Com o desenvolvimento da guitarra, o rock começaria a ser gestado. Era questão de tempo até que o caldeirão musical dos Estados Unidos na segunda metade dos anos 1930, com uma profusão de estilos dançantes que passaram a utilizar o instrumento (como o jazz das *big bands* da era do swing, o blues e a country music), levasse ao surgimento de um novo e revolucionário gênero musical.

A guitarra ganharia cada vez mais terreno a partir da década de 1940, coincidindo com as primeiras manifestações, ainda embrionárias, do gênero que viria a representar. É praticamente impossível afirmar qual foi a primeira gravação de rock & roll da história. Mas, certamente, entre os precursores e/ou pioneiros do gênero estão artistas como Sister Rosetta Tharpe (*Strange things happening every day*, 1944), Goree Carter (*Rock awhile*, 1949), Louis Jordan & His Tympany Five (*Saturday night fish fry*, 1949), Jimmy Preston and His Prestonians (*Rock the joint*, 1949) e Jackie Brenston and His Delta Cats (*Rocket 88*, 1951).

Os primeiros amplificadores e efeitos

Inicialmente, os amplificadores de guitarra eram modelos similares aos utilizados no rádio ou nos incipientes sistemas de P.A. da época. Em geral, tinham potência reduzida, o que muitas vezes obrigava os guitarristas a trabalharem próximo à sua capacidade máxima de volume. Assim, o som acabava sendo distorcido como resultado da clipagem do sinal de áudio, causada pela saturação das válvulas do equipamento.

E, dependendo do contexto, não havia mesmo outra opção: ou o amplificador "fritava" ou a guitarra não seria ouvida. Logo, porém, o *overdrive* passaria de problema a solução, tornando-se um dos primeiros e mais emblemáticos efeitos da guitarra rock. Nos anos 1940, os amplificadores de guitarra popularizaram-se rapidamente, e alguns modelos do período tornaram-se clássicos. O Fender Deluxe, por exemplo, ainda hoje um dos modelos preferidos de artistas como Neil Young e The Edge, teve sua versão original lançada em 1946.

Os primeiros pedais de volume (e, eventualmente, também de tonalidade) logo tornaram-se comuns, especialmente entre os guitarristas de *steel*. O *tremolo*, efeito baseado em variações cíclicas de volume, utilizado desde meados da década de 1930 nos órgãos Hammond, passou a ser adotado também por guitarristas. Uma das primeiras unidades individuais, o Tremolo Control (um dispositivo eletromecânico no formato de "lancheira"), da DeArmond, foi lançada por volta de 1941. No final da década, circuitos valvulados de *tremolo* passaram a integrar diversos modelos de amplificadores. Um dos primeiros registros do uso do efeito na guitarra pode ser ouvido em *Are you unhappy?*, de 1942, gravada pelo cantor e pianista Roosevelt Sykes, provavelmente acompanhado pelo *bluesman* Big Bill Broonzy. No final dos anos 1950, Bo Diddley seria um famoso usuário do *tremolo* (confira a faixa *Bo Diddley*, de 1958), influenciando vários guitarristas de rock de gerações posteriores.

Em 1949, Goree Carter, um adolescente de dezoito anos, e sua banda de jump blues, The Hepcats, fizeram um dos primeiros registros fonográficos com um som distorcido de guitarra. O efeito, ouvido em *Rock awhile*, antecipou em alguns anos a sonoridade

que seria adotada por Chuck Berry. Outros pioneiros do som *crunchy* de amplificador saturado foram os guitarristas Pat Hare (*Cotton crop blues*, de James Cotton), Willie Johnson (*How many more years*, de Howlin' Wolf), Junior Barnard (*Fat boy rag*, de Bob Wills and His Texas Playboys) e Paul Burlison (*Train kept a-rollin'*, de Johnny Burnette Trio).

O rock & roll no mainstream

Os anos 50 tiveram início ao som do rock & roll. Em 1951, o produtor musical, engenheiro de som e fundador da Sun Records, Sam Phillips, produziu o que é considerada por muitos a primeira gravação de rock da história: *Rocket 88*, com Jackie Brenston and His Delta Cats (ou seja, Ike Turner & His Kings of Rhythm, com seu saxofonista no vocal principal). Essa foi também a primeira gravação de que se tem notícia a apresentar um efeito de *fuzz* na guitarra. O termo *fuzz* pode ser traduzido de várias formas. Quando nos referimos à guitarra, talvez a mais elucidativa seja "um som barulhento, «sujo» e ruidoso". A sonoridade do *fuzz* é caracterizada por uma distorção radical do som, originalmente gerada por equipamentos de áudio que sofreram algum tipo de dano, resultando em mau funcionamento. É consenso que o *fuzz* já vinha sendo empregado por vários músicos antes de seu primeiro registro em estúdio. No caso de *Rocket 88*, o *amp* Fender tweed, usado pelo guitarrista Willie Kizart na gravação, havia sofrido uma queda do bagageiro do carro durante o transporte até o estúdio e teve seu falante danificado. Sem outra opção, Sam Phillips decidiu usá-lo assim mesmo, reforçando seu cone

com papel e abrindo o volume até provocar o som distorcido que ouvimos na faixa. O *single* alcançou o topo da lista de sucessos de R&B, da Billboard.

O rock & roll chegaria mesmo com força ao *mainstream* em meados dos anos 1950, na forma de duas grandes ondas. A primeira, incluindo artistas como Fats Domino, Bill Haley, Little Richard e Chuck Berry. Destes, o trabalho de Berry era de longe o que apresentava um maior protagonismo da guitarra. Seu estilo foi fortemente influenciado por instrumentistas de diferentes gêneros, como o guitarrista de jazz Charlie Christian, o blueseiro T-Bone Walker e o versátil Carl Hogan, da Tympany Five (de Louis Jordan), além de música country e boogie-woogie. Chuck Berry não só ajudou a compor o vocabulário da guitarra rock em seus primórdios, mas também definiu sua sonoridade básica, utilizando um *set* de guitarras semi acústicas e modelos de corpo ôco (Gibson) com *amps* valvulados (preferencialmente, modelos da Fender) levemente saturados. Entre os principais *hits* de sua carreira estão *Rock and roll music* e *Johnny B. Goode*, sucessos que seriam regravados mais tarde pelos Beatles e por Jimi Hendrix, respectivamente.

A segunda onda do rock & roll obteve um sucesso ainda maior, com estrelas como Elvis Presley, Jerry Lee Lewis, Gene Vincent e Buddy Holly. Nesta fase, a guitarra passou a ocupar um papel predominante na maioria dos trabalhos. Buddy Holly foi o primeiro artista de grande projeção a empunhar uma Fender Stratocaster como instrumento principal, influenciando futuros heróis da guitarra, como Jeff Beck e Eric Clapton. Scotty Moore, guitarrista da banda de Elvis e uma das maiores influências de Keith Ri-

chards, dos Rolling Stones, ficou famoso por usar guitarras Gibson ES-295, L-5 CES e diferentes versões da Super 400, plugadas no revolucionário amplificador EchoSonic. Projetado pelo músico, inventor e dono de loja de instrumentos musicais Ray Butts, e usado também por artistas como Chet Atkins, Grady Martin, Roy Orbison e Carl Perkins, o EchoSonic tinha uma inovadora unidade de *delay* de fita integrada, que permitia ao guitarrista replicar ao vivo o efeito de *slapback echo*. O "eco bate-e-volta" foi batizado e trazido para o rock & roll por Sam Phillips, seguindo os passos do pioneiro Les Paul. O efeito ajudou a definir o som da Sun Records e marcou o rock & roll da década de 1950. Para ouvir Moore utilizando o *slapback echo* na guitarra, vale a pena conferir a faixa *Mystery train*, com o jovem Elvis Presley.

A ascensão do rock instrumental

No final dos anos 50, Duane Eddy e sua guitarra *twangy* tornaram-se a "nova sensação". Com seus *licks* graves, guitarras Guild "Duane Eddy" DE-400 e DE-500 (as primeiras *signature* da história do rock!) e Gretsch 6120, baixo Danelectro UB-2 (um dos primeiros modelos de seis cordas, afinado uma oitava abaixo da guitarra), *amps* Magnatone, unidade de *tremolo* DeArmond e um som cheio de *reverb* (crédito para o produtor Lee Hazlewood, que usava um tanque de água de 2.100 galões como "câmara de eco" no estúdio), Eddy foi o primeiro artista do rock a ter seu trabalho lançado em estéreo e também um dos primeiros a alcançar o sucesso com uma vertente instrumental. Faixas como *Rebel-'rouser* e *Because they're young* fizeram o estilo subir nas paradas.

O músico já foi citado como referência por guitarristas de renome, como Hank Marvin, George Harrison, Mark Knopfler e Adrian Belew. Outro nome importante do período, Link Wray lançou, em 1958, o influente *single* "Rumble", com um som de guitarra distorcido (segundo ele, o efeito teria sido obtido após furar o falante de seu amplificador com um lápis!) e uso proeminente do *tremolo* de seu *combo* Premier. Jimmy Page, futuro guitarrista do Led Zeppelin, foi um dos adolescentes "fisgados" pelo som vigoroso de Wray.

Hank Marvin, Dick Denney e o Vox AC30

A essa altura, a Inglaterra já tinha seu próprio Elvis: Cliff Richard. Em 1959, seu primeiro álbum chegava às paradas trazendo o *hit* *Move it!*, além de duas faixas instrumentais de sua banda de apoio (The Drifters) e versões para sucessos de artistas como Elvis Presley, Little Richard, Buddy Holly, Roy Orbison, Gene Vincent, Ritchie Valens e outras estrelas do gênero.

Os Drifters também desenvolviam um trabalho autoral, predominantemente instrumental, e contavam em sua formação com um dos guitarristas mais admirados da história do rock inglês, Hank Marvin. Se David Gilmour, Mark Knopfler e Eric Clapton, entre muitos outros guitarristas britânicos, possuem uma Fender Stratocaster "Fiesta Red", isso se deve à Hank. Inicialmente, o guitarrista costumava plugar sua Fender em um então recém-lançado amplificador Vox AC15 que, no entanto, logo se mostrou insuficiente para atender à demanda por volume nos *shows* sempre lotados de Cliff Richard. Foi então que

Marvin, na primeira oportunidade, pediu a Dick Denney, projetista do AC15, um modelo similar, porém com o dobro da potência. Denney topou o desafio e atendeu o guitarrista. O resultado foi o desenvolvimento de um dos amplificadores mais icônicos de todos os tempos, o Vox AC30.

Lançado ainda em 1959, quando os Drifters passaram a se chamar The Shadows, o AC30 sempre esteve fortemente associado a Hank Marvin e acabou chegando a outros importantes músicos britânicos sob sua influência. Entre eles, George Harrison (The Beatles), os três famosos guitarristas que passaram pelos Yardbirds (Eric Clapton, Jeff Beck e Jimmy Page) e, um pouco mais tarde, Rory Gallagher (Taste), que teria grande ascendência sobre Brian May (Queen) e The Edge (U2). Como unidades de efeito adicionais, Marvin usava um *delay* de disco (Meazzi Echomatic 1 ou 2, e depois vários modelos da Binson, incluindo Echorecs e EC3) ou de fita (Vox "Long Tom" Echo, Echoplex, Space Echo, entre outros) e um pedal de volume, além de fazer uso constante da alavanca de sua guitarra. Os *singles* "Apache" e "Kon-tiki" foram alguns dos grandes sucessos dos Shadows, que reinaram na Inglaterra pré-Beatles.

The Ventures e "Red" Rhodes

Começando sua carreira discográfica um pouco depois dos Shadows, a banda norte-americana The Ventures foi um dos maiores expoentes do rock instrumental da história. Com sonoridade marcada pelo uso criativo de diversos recursos, como alavanca de *vibrato*, unidades de *tremolo* e *reverb*, e inovando com o emprego do *fuzz*, *flanging* de fita e *talkbox*, os Ventures

contavam com uma retaguarda de peso. O lendário Orville "Red" Rhodes, guitarrista de *steel* (membro do Wrecking Crew, grupo de elite de músicos de estúdio da época) e *expert* em eletrônica, abastecia os Ventures com os mais variados tipos de efeitos. Entre eles, um dos primeiros *fuzzes* da história, utilizado em "The 2,000 Pound Bee", de 1961; também um dos primeiros compressores para guitarra, usado por Nokie Edwards no álbum "The Ventures in Space", gravado em 1963; e um *talkbox* rudimentar, empregado pelo próprio Rhodes, em *Silver bells*, de 1965. Os Ventures acabaram sendo uma grande influência para o guitarrista "mutante" Sérgio Dias, no início de sua formação musical.

Dick Dale, Leo Fender e o "som do mar"

No começo dos anos 60, Dick Dale foi o nome a ditar os rumos da surf music. Sua amizade com Leo Fender levou a uma parceria que ajudou a definir a sonoridade do estilo. Para atender a Dale, Fender construiu seus amplificadores mais potentes. Primeiro, o Showman, batizado em homenagem ao artista; depois, o Dual Showman, uma versão ainda mais agressiva do modelo original. A guitarra Stratocaster de Dale, conhecida como "The Beast", era customizada, permitindo combinações incomuns de captadores em relação aos modelos de fábrica, além de suportar o uso de encordoamentos mais pesados que os habituais e apresentar uma inclinação invertida em seu captador da ponte. Dick também foi um dos primeiros guitarristas a incorporar em seu *setup* uma unidade de *reverb* de molas: o Fender Reverb Model 6G15. Lançada em 1961, a uni-

dade de *reverb* da Fender tinha um formato similar ao de um cabeçote de amplificador e o projeto baseado nos *reverbs* usados pela Hammond em seus órgãos eletromecânicos. Dale afirma que quando tocou sua guitarra com o efeito, descobriu o "som do mar". Dick Dale & His Del-Tones, com o auxílio luxuoso de Leo Fender, definiram a surf music e influenciaram fortemente os grupos que levaram o estilo ao topo das paradas de sucessos, como The Chantays, The Surfaris e The Beach Boys. Entre seus maiores *hits*, as emblemáticas *Misirlou* e *King of the surf guitar*.

Fuzz e feedback

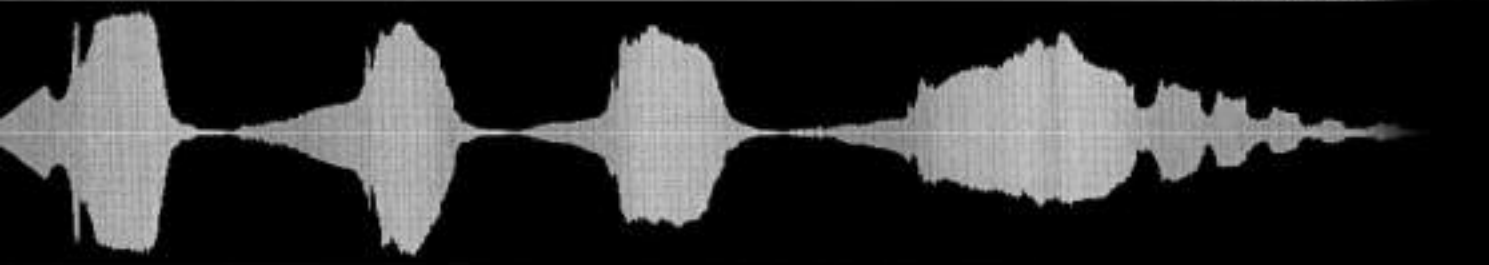
A country music do início dos anos 60 também teve um papel importante na evolução da estética musical roqueira. Além de sua influência no desenvolvimento da linguagem harmônica e do fraseado melódico do gênero, ela também contribuiu para a popularização de um recurso com o qual muitas vezes não é associada nos dias de hoje: o uso do *fuzz*. Lee Hazlewood, por exemplo, ficou conhecido por utilizar em suas produções uma das primeiras *fuzzboxes* de que se tem notícia. Sua "caixa do barulho", feita por um técnico de estação de rádio, em Phoenix, era eventualmente adotada pelo produtor para "envenenar" algumas das faixas que produzia. O som da *fuzzbox* de Hazlewood pode ser ouvido no *single* "Go on home", de 1960, do cantor country Sanford Clark. O registro é considerado um dos primeiros exemplos do uso de uma unidade de *fuzz* na guitarra. Em 1961, outra faixa de música country, *Don't worry*, de Marty Robbins, também apresentava um som *fuzzy*, dessa vez num solo de baixo, gravado pelo

músico de estúdio Grady Martin. A música alcançou o topo das paradas do estilo e o terceiro lugar entre as "100 mais" da Billboard. O sucesso foi tão grande que outros músicos passaram a procurar o Quonset Hut Studio, onde o registro foi feito, em busca do timbre de *fuzz* de *Don't worry*. Porém, o efeito gerado por um defeito em um dos transformadores do console de gravação do estúdio não estava mais disponível, já que o equipamento havia sido reparado. Foi quando o engenheiro de gravação da sessão, Glenn Snoddy, teve a ideia de recriar aquele som utilizando um circuito transistorizado. O projeto acabou sendo levado à Gibson, que lançou o dispositivo, em 1962, embutido nos baixos Gibson EB-0F FuzZtone e Epiphone EB-SF Newport, e no *double bass* Gibson EBSF-1250. Na sequência, o circuito também seria lançado como unidade avulsa, dando origem ao primeiro pedal de efeito transistorizado a ser comercializado em larga escala: o FZ-1 Fuzz-Tone, da Maestro.

No mesmo período, um efeito de *fuzz* similar ao da gravação de Robbins foi obtido pelo guitarrista Billy Strange na faixa *The 2,000 pound bee*, da banda The Ventures. Nesse caso, porém, o som fora produzido por uma unidade desenvolvida pelo músico e inventor "Red" Rhodes, ao que tudo indica também inspirada na sonoridade do solo de baixo de *Don't worry*. O som de *fuzz* dos Ventures impressionou tanto o jovem músico de estúdio inglês Jimmy Page, que ele tocou o *single* da faixa para o técnico em eletrônica Roger Mayer. Para Page, o som era incrível, só deixava a desejar quanto ao *sustain*. Dias depois, Mayer

mostrou para o guitarrista uma unidade projetada por ele próprio para replicar o efeito, apresentando, no entanto, maior capacidade de sustentação das notas. Assim surgiu possivelmente o primeiro *fuzz* inglês, mais tarde batizado de Page-1.

Outro recurso que vinha sendo cada vez mais explorado pelos músicos desde o surgimento da guitarra elétrica era a realimentação acústica (*audio feedback*). O chamado efeito Larsen, que parecia aterrorizar os técnicos de som pelos palcos afora, soava como música para os ouvidos de muitos jovens instrumentistas. Entre os pioneiros na manipulação do *guitar feedback* estão músicos como os blueseiros Willie Johnson (Howlin' Wolf) e Johnny "Guitar" Watson, além do roqueiro Link Wray. Porém, o primeiro registro fonográfico de seu *feedback* parece mesmo ter sido feito pelos *Fab Four*. Em 1964, os Beatles decidiram usar a realimentação acústica na introdução de *I feel fine*, após terem "esbarrado" no efeito durante as sessões de gravação de outra faixa, *Eight days a week*, quando, durante uma pausa, John Lennon deixou seu instrumento ainda plugado, e com o controle de volume aberto, apoiado em um amplificador. O som produzido pela realimentação chamou a atenção da banda, que acabou utilizando o recurso na sessão seguinte. A partir de então, o *feedback* apareceria sucessivamente em gravações do The Who (*My generation*), The Yardbirds (*Lost woman*), John Mayall and The Bluesbreakers (*The supernatural*) e de muitas outras bandas do período. No entanto, caberia mesmo a Jimi Hendrix o papel de disseminá-lo, usando e abusando



de suas possibilidades expressivas, tanto nos palcos quanto em estúdio (confira *Third stone from the sun*, do álbum "Are you experienced", de 1967).

Em agosto de 1964, os Kinks lançaram o hit *You really got me*, que apresentava um som *fuzzy* de guitarra, porém não produzido por um pedal ou unidade dedicada, mas por um pequeno amplificador Elpico que teve seu falante deliberadamente cortado pelo guitarrista Dave Davies. Seu sucesso precedeu o "terremoto" que viria a seguir.

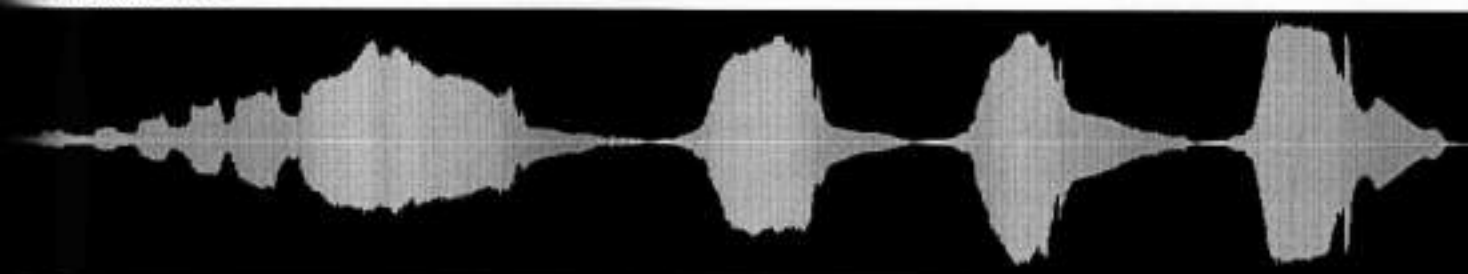
Em abril de 1965, o projetista Gary Stewart Hurst lançou o primeiro *fuzz* britânico a ser amplamente comercializado: o Tone Bender; que logo passaria a ser vendido sob a marca Sola Sound. Basicamente, o modelo era uma versão modificada do Fuzz-Tone, de Glenn Snoddy. Hurst teve acesso a uma unidade da Maestro quando o guitarrista Vic Flick ("James Bond Theme") levou seu FZ-1 para que fosse feita uma modificação, com a intenção de aumentar sua capacidade de sustentação. O pedal modificado por Hurst acabou dando origem ao Tone Bender, que se transformaria em um clássico ainda maior que seu antecessor. Um de seus primeiros usuários foi o jovem Jeff Beck, que substituíra Eric Clapton nos Yardbirds. Na gravação do single "Heart full of soul", Beck usou o recém-lançado "MKI" (como mais tarde passaria a ser chamada a versão original do Tone Bender). O efeito também foi adotado por Paul McCartney (The Beatles), Pete Townshend (The Who) e Mick Ronson (David Bowie), entre outros.

E então, em junho de 1965, os Rolling Stones lançaram o megahit (*I can't*

get no) *satisfaction*, que impulsionaria de forma decisiva as vendas do até então enalçado Maestro Fuzz-Tone. A princípio, o efeito havia sido divulgado como uma espécie de simulador, capaz de fazer a guitarra soar como um saxofone ou mesmo um violino. Keith Richards usou o pedal pela primeira vez durante a sessão de gravação da faixa quando, após algumas tentativas frustradas de obter o som que desejava com a distorção de seu *amp*, aceitou a sugestão do tecladista Ian Stewart e experimentou o Fuzz-Tone. Aparentemente, a ideia inicial de Richards era ter o *riff* executado por um naipe de metais, mas o resultado agradou tanto à banda que a versão original manteve a linha de guitarra com *fuzz*. *Satisfaction* foi um enorme sucesso. E a partir de então, tornou-se quase uma lei: todo guitarrista de rock "precisava" ter um pedal de *fuzz*. Em meados dos anos 60, rock e *fuzz* eram praticamente sinônimos. Na esteira do sucesso dos Stones, as paradas seriam visitadas sucessivamente por inúmeras gravações de diversos artistas, todas incluindo o efeito, como *Keep on running* (Spencer Davis Group), *Pushin' too hard* (The Seeds), *Psychotic reaction* (Count Five) e *Blues' theme* (Davie Allan & The Arrows).

Jeff Beck, os Yardbirds e o início do rock psicodélico

Convidado a integrar os Yardbirds, em 1965, por indicação do amigo Jimmy Page, Jeff Beck tornou-se um dos pioneiros do rock psicodélico britânico. Apesar de ter ficado no grupo por menos de dois



anos, tendo gravado metade do álbum "Having a rave up with the Yardbirds" e o posterior "Roger the engineer", Jeff foi o grande responsável pela mudança de rumo da banda. Usando inicialmente um *setup* composto de uma Fender Esquire, um Tone Bender e um *combo* Vox AC30, Beck ajudou a criar e firmar as bases do estilo, empregando de forma original o *reverb* e o *feedback*, além de incorporar influências da música oriental.

Após sua saída dos Yardbirds, o guitarrista desenvolveria um estilo cada vez mais singular, fazendo um uso personalíssimo da alavanca e dos controles de volume e tonalidade da guitarra. Jeff também inovou no uso de vários tipos de efeitos, como *wah-wah* (*You shook me*), *talkbox* (*She's a woman*), *ring modulator* (*Trouble man*) e oitavadores (*Come dancing*), geralmente combinados com algum tipo de distorção. Nos anos 1970, Beck usou diferentes modelos de guitarra, como sua Gibson Les Paul "Oxblood" e a famosa "Tele-Gib" — construída por Seymour Duncan, e equipada com captadores *humbuckers* customizados —, entre outras, passando depois a privilegiar guitarras Fender Stratocaster, quase sempre combinadas com cabeçotes Marshall (JTM45, Model 1987 Lead 50w, JCM 2000 Dual Super Lead DSL 50 ou DSL 100H).

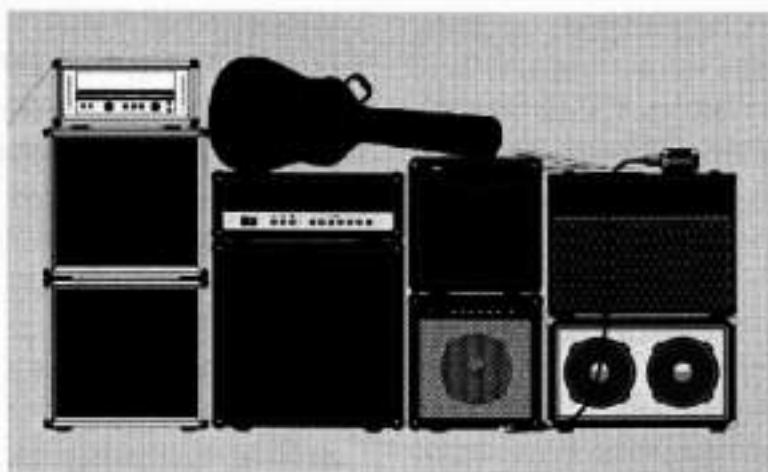
Pete Townshend, Eric Clapton e os amps da Marshall

O ano de 1965 também foi um divisor de águas para a Marshall Amplification. O jovem Pete Townshend, guitarrista do The Who, já vinha há bastante tempo perturbando Jim Marshall para que lhe construísse um amplificador de 100w. Graças à insistên-

cia de Pete, que tentava desesperadamente se fazer ouvir ao lado da bateria insana de Keith Moon, a Marshall desenvolveu um de seus modelos mais icônicos: o Model 1959, inicialmente chamado de JTM 45 "Super 100 Amplifier" (ou, simplesmente, "JTM 45/100") e, mais tarde, batizado definitivamente de Super Lead 100w. Este seria o modelo usado por Townshend (até 1967), Eric Clapton (Cream), Jimi Hendrix e, depois, também por Eddie Van Halen, Ace Frehley (Kiss), Angus Young (AC/DC) e muitos outros guitarristas influentes. O futuro da Marshall estava assim traçado... e soaria cada vez mais "pesado".

Em 1966, um dos marcos fundamentais da guitarra foi estabelecido por Eric Clapton. Recém-integrado à banda de John Mayall, logo após deixar os Yardbirds, Eric participou das gravações de "Beano" (oficialmente, "Blues Breakers with Eric Clapton"). Apesar de não ser um álbum de rock, mas um disco de blues britânico, o registro foi extremamente influente na cena roqueira. Na época, Clapton já era um nome bastante conhecido no mundo do rock. O som agressivo e original de sua Gibson Les Paul Standard plugada num *combo* Marshall Model 1962, no volume máximo, tornou-se referência para os guitarristas. Muitos afirmam que Clapton também teria utilizado um *treble booster* nas gravações de "Beano", o que explicaria o som definido das frequências mais altas de sua guitarra, mas o fato nunca foi confirmado, nem pelo músico nem por nenhuma imagem do período. Segundo Jim Marshall, curiosamente, o primeiro *combo* produzido pela empresa foi desenvolvido para atender a um pedido do próprio Clapton, que desejava um modelo que pudesse ser transportado com facilidade no porta-malas de seu carro, para *gigs*,

ensaios e gravações. Desde então, a combinação de guitarras Gibson com amplificadores Marshall tornou-se clássica no rock.



Reforçando o arsenal sônico: *treble booster* e *wah-wah*

Lançado pela Dallas Musical, em meados dos anos 60, o Rangemaster foi o mais famoso dos *treble boosters* ("reforçadores de agudos"). O efeito é considerado um dos precursores dos pedais de *overdrive* modernos e tem como objetivo reforçar as frequências mais altas (médias e agudas) do instrumento, ao mesmo tempo em que ajuda a "empurrar" o amplificador para a distorção. Esse tipo de equipamento tornou-se muito popular entre os guitarristas britânicos da época, e era bastante utilizado para dar mais "brilho" aos primeiros amplificadores da Vox e da Marshall, que ofereciam um som tipicamente velado. O *treble booster* foi muito usado por guitarristas como Ritchie Blackmore (Deep Purple), Rory Gallagher (Taste), Brian May (Queen), Martin Barre (Jethro Tull), Marc Bolan (T.Rex) e também pelos pioneiros do metal, Tony Iommi (Black Sabbath), Glenn Tipton e K.K. Downing (Judas Priest), e ajudou a forjar alguns dos timbres mais marcantes da era clássica do rock, em hits como *Smoke on the water*, *Iron man*, *Aqualung* e *Stone cold crazy*.

Em 1966, a Thomas Organ Co., distribuidora e detentora da marca Vox nos Es-

tados Unidos, desenvolveu o primeiro pedal de *wah-wah*. Criado por Bradley Plunkett, com o auxílio de Lester Kushner e do guitarrista e consultor Del Casher,

o Vox Wah-Wah Pedal revolucionou o mundo das "seis cordas". Com sua aparência de acelerador de automóvel e seu som vocálico, deu ao instrumento uma expressividade nunca antes ouvida. O modelo essencialmente levou para os pés o circuito de *boost* ressonante de médios (MRB) presente em alguns modelos de amplificadores transistorizados fabricados pela Thomas Organ e comercializados sob a marca Vox, além de permitir seu controle gradativo, e não de forma seletiva como na versão original. Tendo seu som de "uá" imediatamente associado ao efeito produzido pelos músicos de metais ao movimentar a surdina, fechando e abrindo a campana do instrumento, o pedal teria como público alvo inicial os instrumentistas de sopro; porém, logo passou a ser direcionado para guitarristas. Entre os efeitos que o pedal era capaz de produzir, os anúncios da época destacavam sua performance como simulador de *sitar* e *treble booster*. Em 1967, Eric Clapton tornou-se o primeiro guitarrista de maior projeção no rock a usar o pedal de *wah* em estúdio, empregando-o nas gravações de "Disraeli gears", segundo álbum do Cream; antecedendo por pouco *Burning of the midnight lamp*, de Jimi Hendrix, e *Apples and oranges*, do Pink Floyd.

Cream, no topo do mundo

Considerado o primeiro supergrupo da história, o Cream se destacou pelo virtuosismo de seus integrantes e por sua mistura do blues britânico com diferentes estilos de rock. Formado em 1966 por Eric Clapton (já ex-Yardbirds e John Mayall and The Bluesbreakers), Jack Bruce (vocal e baixo) e Ginger Baker (bateria), o grupo durou apenas dois anos. Nesse curto espaço de tempo lançou quatro discos e foi enormemente influente, ajudando a criar as bases do heavy rock. A partir daí, bandas como Led Zeppelin e Deep Purple se encarregariam de ampliar as fronteiras do estilo. No Cream, Clapton usava, em geral, guitarras Gibson (Les Paul Standard "Summers Burst" e "Darkburst", SG "The Fool", ES-335 "Cherry Red" e Firebird) e abusava da distorção de seus *stacks* Marshall, com cabeçotes Model 1959 (nas versões JTM 45 "Super 100 Amplifier" e JMP "Plexi" Super Lead 100w), aditivados por um Vox "The Clyde McCoy" Wah-Wah Pedal. Em estúdio, eventualmente, podia recorrer a uma guitarra de doze cordas (*Dance the night away*) ou ao uso de uma caixa Leslie (*Badge*) para criar texturas mais viajantes. Apesar do grande sucesso, a banda se separou em 1968, principalmente em função das tensões entre Jack Bruce e Ginger Baker.

Beatles, "ficando cada vez melhor"

A década de 1960 já havia passado da metade quando os Beatles tomaram a decisão de abandonar de vez os palcos, dedicando-se exclusivamente à produção em estúdio. Este fato repercutiria de forma decisiva no

processo criativo do quarteto. Até então, os principais usos de efeitos registrados pela banda haviam sido o *tremolo* em *Don't bother me*, o *feedback* da guitarra na introdução de *I feel fine*, o pedal de volume em *I need you*, *Yes it is* e *Wait*, o *vibrato* em *It's only love*, e o *fuzz* no baixo de Paul, em *Think for yourself*.

Em 1966, tiveram início "os anos de estúdio" para os Beatles. Na verdade, esse período começaria antes mesmo da turnê final da banda, tendo como marco inicial a gravação do álbum "Revolver". Contando ainda com a produção de George Martin, porém agora com o auxílio do jovem engenheiro de som Geoff Emerick (no lugar de Norman Smith, que partiu para se juntar ao Pink Floyd, de Syd Barrett), a busca por novas sonoridades se tornaria quase uma obsessão. Os Beatles experimentariam com ajustes radicais de equalização e compressão; diferentes formas de explorar a alteração de velocidade das fitas de gravação; a utilização de trechos de fita reproduzidos de forma invertida; além de ampliar o leque de utilização da caixa Leslie, fazer experiências com *loops* de fita etc.

Foi durante as gravações de "Revolver" que, atendendo aos insistentes pedidos de John Lennon para encontrar uma alternativa para as intermináveis sessões de dobrar vocais do quarteto, o engenheiro Ken Townsend, da EMI, desenvolveu o famoso ADT (Artificial Double Tracking). Chamado por Lennon de "Ken's flanger", o ADT era um sistema que empregava dois gravadores de rolo (Studer J37 e BTR2), um deles com um controle de velocidade variável (*varispeed*), que possibilitava que o som gravado fosse duplicado e modulado, criando diferentes tipos de efeitos mais ou menos radicais. Apesar de concebido

originalmente para o uso no processamento das vozes, o sistema logo passou a ser utilizado também em guitarras (*While my guitar gently weeps*), violões (*Cry baby cry*) e demais instrumentos. Além disso, o uso do *fuzz* e/ou do *drive* de *amp* tornou-se um recurso recorrente (*Taxman*, *She said she said*, *And your bird can sing*, *Hey bulldog*, *Helter skelter*, entre outras). No caso dos Beatles, o estúdio inteiro passou a ser explorado como ferramenta de manipulação sonora.

Em relação aos pedais de efeito, porém, os resultados nem sempre eram satisfatórios. Um exemplo disso é o *wah-wah*, que foi rejeitado por George Harrison após ter sido extensivamente testado durante as sessões de "Let it be". O efeito acabou sendo aproveitado em apenas uma das faixas do projeto (*Across the universe*), mesmo assim sendo manipulado por John Lennon. Harrison parecia mais à vontade com outros formatos, como a caixa Leslie, bastante usada em faixas lançadas no álbum "Abbey Road", como *Here Comes the sun*, *Something* e *Sun king*. Por outro lado, John Lennon aparentemente não tinha muito apreço por pedais de *fuzz*, tendo preferido o efeito de *fuzz* "de mesa", produzido pela saturação do *preamp* do console de gravação, no caso do *single* *Revolution*.

Castles made of sound

Em dezembro de 1966, tudo pareceu confluír para o surgimento de uma nova estrela: Jimi Hendrix. Aos 24 anos, Hendrix chegou à Inglaterra trazido por Chas Chandler, ex-baixista dos Animals. Após formar o *power trio* The Jimi Hendrix Experience, com os ingleses Noel Red-

ding no baixo, e Mitch Mitchell na bateria, Jimi gravou seu primeiro *single*: uma versão para *Hey Joe*, de Billy Roberts, que chegou ao sexto lugar na Inglaterra. Em seguida, vieram *Purple haze*, terceiro lugar; e *The wind cries Mary*, novamente sexto. O primeiro álbum, "Are you experienced", alcançou o segundo lugar no Reino Unido, ficando atrás apenas da obra-prima dos Beatles, "Sgt. Pepper's lonely hearts club band".

Hendrix surpreendeu a todos os heróis da guitarra britânicos contemporâneos com sua sonoridade única e inovadora. Geralmente usando uma Fender Stratocaster muitas vezes plugada em *amps* Marshall Model 1959 (em diferentes versões, como JTM 45 "Super 100 Amplifier", J.T.M. "Black Flag" Super Lead 100w ou JMP "Plexi" Super Lead 100w), Jimi, no entanto, não se restringiu a esta combinação, tendo utilizado também diversos modelos de guitarras Gibson (Flying V, Les Paul Custom e SG Custom) e *amps* de diferentes fabricantes (como Fender, Sunn e Sound City). Em relação aos efeitos, no primeiro disco a peça fundamental foi mesmo o Fuzz Face, da Arbiter Electronics; em geral, exemplares selecionados e quase sempre modificados por Roger Mayer. Mas a cereja do bolo foi sem dúvida o Octavia, um *fuzz* oitavador projetado por Mayer e oferecido anteriormente a Jimmy Page que, no entanto, não teria se interessado pelo modelo. Seu efeito surpreendente pode ser ouvido nas faixas *Purple haze* e *Fire*.

No estúdio, Hendrix contava com uma equipe que trabalhava duro para conseguir tirar os melhores timbres de guitarra possíveis dentro de um ambiente controlado. Chas Chandler era um empresário e produtor musical artisticamente parti-

cipativo, que atuava como um verdadeiro mentor para Hendrix. Roger Mayer era o técnico responsável por otimizar o equipamento e extrair o máximo dos efeitos usados pelo guitarrista, além de adicionar inovações ao seu *setup*. Pedais de *fuzz* e *wah* podiam, por exemplo, receber um ajuste fino a cada faixa gravada pelo guitarrista. O engenheiro de som Eddie Kramer foi o parceiro mais constante de Jimi em estúdio e o responsável por adicionar às faixas gravadas efeitos como *reverb* de placa (*The wind cries Mary*), *delay* de fita (*All along the watchtower*), trechos de fita invertidos (*Castles made of sand*) e um uso inovador do paneamento (*House burning down*), entre outros.

Enquanto isso, no "País do Baurets"...

Em 1968, Os Mutantes lançavam seu primeiro álbum. Combinando criatividade, irreverência, talento e apreço pela qualidade sonora de seu trabalho, o grupo não deixava nada a desejar às bandas gringas contemporâneas. E ainda contava com um importante diferencial em relação a outros grupos brasileiros da época: "o primeiro mutante", Cláudio César Dias Baptista. Cláudio é o irmão mais velho do guitarrista Sérgio Dias e do multi-instrumentista Arnaldo Baptista que, com Rita Lee, formavam o núcleo da banda. Após desistir de sua carreira como músico, Cláudio passou a atuar nos bastidores como técnico de som, luthier e projetista dos instrumentos e equipamentos de áudio da banda. Foi ele quem desenvolveu e fabricou, por exemplo, a "guitarra de ouro" Regylvs, usada por Sérgio Dias, além de diversos outros ins-

trumentos e unidades de efeitos que ajudaram a forjar a assinatura sonora do grupo. Exemplos dos efeitos únicos desenvolvidos por CCDB podem ser ouvidos nas faixas *Bat macumba* e *Mágica*.

Coda

Como este texto deixa explícito, em vários exemplos de colaborações e parcerias, o rock e a tecnologia musical, especialmente no que diz respeito à guitarra, sempre estiveram fortemente entrelaçados. E não há sinais de desgaste nessa relação de *feedback* contínuo.

Quando ouvimos sons incríveis de guitarra, em geral, somos propensos a associá-los a instrumentistas geniais — o que tende a se confirmar. Porém, seria muito reducionismo de nossa parte não dar o devido crédito a uma série de profissionais envolvidos nesse processo, auxiliando de forma significativa no trabalho do artista. Na hora de fazer o som acontecer, o "simples assim" simplesmente não existe, ainda que tudo pareça acontecer como num passe de mágica. Na prática, a regra é outra: um grande som é sempre, em alguma medida, o resultado de um trabalho em equipe.

Por isso, este texto é dedicado a todos os profissionais da música apaixonados pelo rock & roll e que não se cansam de trabalhar para aprimorar o som nosso de cada dia; estejam eles nos palcos, nos estúdios, "pilotando" as mesas de som, nas oficinas de luteria ou desenvolvendo e fabricando novos equipamentos, sempre em busca do timbre (e do time) perfeito!

Vida longa ao ROCK!!!



Efeitos de distorção

ASSASSINARAM O CAMARÃO, OU PORQUE AS RÁDIOS DE ROCK DO RIO FIZERAM UM GIGA SUCESSO, MAS FALIRAM

Luiz Antônio Mello

Quer saber de uma coisa? Eu odeio me sentir velho demais pra fazer o que eu faço

(Pete Townshend, 77, cantor, compositor, escritor e guitarrista do The Who)

O camarão empanado estava uma delícia e eu estava atracado com o terceiro quando o amigo e na época chefe, Ricardo Boechat, se aproximou com Johnny Saad, presidente do Grupo Bandeirantes.

— Johnny, esse aqui é o fundador da Rádio Fluminense FM, a Maldita, um sucesso dos anos 80.

Johnny olhou pra mim firme e arremessou:

- A rádio ganhou dinheiro?
- Não, não ganhou, respondi rápido.
- Então não foi um sucesso.

Estávamos em um coquetel comemorativo de uma das empresas do grupo. Não vou dizer que a cena gerou um mal estar, mas fato é que abandonei os camarões empanados por repentina e justificada falta de apetite, já que aquela relação dinheiro/sucesso era um velho enigma para mim. Melhor dizendo, em algum momento da história da Rádio Fluminense FM, aguerrida, corajosa, vanguarda, em terceiro lugar em audiência, sem dinheiro para reinvestimento, essa questão se colocou: dureza é fracasso? Prestígio é vitória?

O garçom ofereceu outro empanado e estranhou quando agradei e capitulei. Boechat voltou dizendo que o Saad tinha ficado preocupado por achar que tinha sido

RÁDIO FLUMINENSE FM 94,9

MALDITA

A 1ª e única em Rock and Roll

Fundada em 1982 a Rádio Fluminense (a Maldita) foi um "case" de sucesso ou não?

grosseiro. Eu disse que não, que ele tinha sido espontâneo e apenas havia estragado a minha noite porque aqueles pensamentos sombrios em torno de sucesso, fracasso, dinheiro, audiência, voltaram a me assolar.

No começo dos anos 1970, magro e branco como esperma, cabeludo feito zumbi, eu me apresentei à Rádio Federal AM como candidato a estagiário. Tinha ganhado um concurso de programas feitos pelos ouvintes e consegui negociar. Em vez de cachê, fazia o estágio. Consegui.

A Federal era uma AM que o Grupo Manchete comprou para aumentar a potência e transferir as instalações para o lendário prédio na rua do Russel, na Glória. Funcionava no centro de Niterói e foi a primeira rádio exclusivamente rock do Brasil. Pelo menos que eu saiba (tenho afirmado isso ao longo de décadas e nunca fui desmentido). Dirigida por Carlos Siegelman, ela tinha como principais produtores Marcos Kilzer e Jorge Davidson, os caras que, sem saberem, me apresentaram a mídia rádio como opção existencial.

Lembro bem que no primeiro dia de estágio, o Marcos mostrou uma pilha de vinis importados (uns cinquenta) e disse que a primeira fase do estágio seria uma internação em um estúdio, onde eu passaria os próximos quinze dias confinados só ouvindo diamantes: Neu, Can, Amon Duul, Faust, Guru Guru, Strawbs, Curved Air. Nomes que a rádio tocava e eu me emocio-

nava só em manipular aqueles vinis preciosos, raros, ultra novos. Claro, havia O Terço, Vímana, Secos & Molhados, A Bolha, Karma e muitos outros brasileiros.

Um pouco de ciência popular. Um kilowatt são mil watts. Cem kilowatts são 100

mil watts. A Rádio Globo AM tinha 100 kilowatts de potência, a Federal tinha, apenas, 250 watts, 1/4 de kilowatt. Ou seja, a nossa potência equivalia a 1/4 de um centésimo da potência da Rádio Globo, mas eu me sentia trabalhando na BBC de Londres. Eu e a Zona Sul, mais a Grande Tijuca, no Rio, que, impressionante, mesmo com os chiados, interferências, estáticas, davam a Federal o terceiro lugar em

audiência naquelas regiões.

Concluída a quarentena mergulhado na fina nata do rock alemão, italiano, inglês, norte-americano, brasileiro, comecei a fazer a programação. E, toda hora, era abordado na rua por um ou outro conhecido que ouvia a Federal em Niterói, minha cidade. Sinais de sucesso em muitos lugares, colégios, faculdades. Mas e o dinheiro para bancar a rádio?

O responsável pela área comercial visitou todo mundo com as tabelas de audiência comprovando que a Rádio Federal atendia a uma audiência qualificada, garantia retorno e tudo mais, mas ninguém queria anunciar. Não dava para entender o porquê, além da qualificação da audiência, os preços dos anúncios eram ridículos se comparados com as rádios Mundial e Tamoio.



Um ano e poucos meses depois, a Federal rock daria lugar a uma emissora popular porque não estava gerando dinheiro suficiente para se sustentar. Dinheiro suficiente é exagero, não gerava dinheiro algum. Nesse período, fui contratado como programador musical e redator, e o fim da emissora mostrou, por caminhos duros, que em rádio, quando não há audiência, cai a produção, mas quando não há faturamento, cai todo mundo.

A Eldorado FM, imortalizada como Eldo Pop, foi lançada mais ou menos na fase final da Federal rock. A frequência de 98,1 Mhz do Sistema Globo de Rádio precisava entrar no ar e o diretor geral chamou o célebre Big Boy propondo o desafio, pôr no ar em semanas uma rádio para ocupar a frequência. Big Boy importou e reuniu o melhor do melhor do rock progressivo e hard rock internacional (foi ouvinte assíduo da Federal), chamou Mario Henrique Peixinho e Pedro Glicerina e eles fizeram a emissora que empenou milhares de corações e mentes no Rio dos anos 70.

Em menos de um mês, a Eldo Pop assumiu a liderança na audiência de FMs, informação que foi desprezada pelo mercado, que não via nada demais pois achava que as FMs comerciais eram pouquíssimas, uma meia dúzia. O comodismo aliado à miopia e à incompetência do mercado se recusava a enxergar que a massa de ouvintes era gigantesca. Era mais fácil e cômodo investir em AM. Pegar o Ibope e anunciar em quem estava entre primeiro e décimo lugar. O próprio Sistema Globo de Rádio parecia não se coçar, correr atrás de anunciantes para a Eldo Pop por razões que até hoje desconheço. Tanto que Big Boy morreu em 1977 e a Eldo Pop foi tirada do ar um ano depois.

Big Boy, monumental roqueiro cuja biografia embola com a biografia do rádio do século XX, era asmático crônico e sempre andava com uma bombinha no bolso. Muita gente o chamava de hipocondríaco e ele respondia, irônico, "quem é vivo sempre aparece". Não bebia, não fumava e nem cheirava nada. Foi para São Paulo a trabalho e começou a passar mal no quarto do hotel. Quis o destino que, naquele dia, Big Boy não estivesse com bombinha nenhuma. Morreu. A lenda do rádio jovem brasileiro só não passou totalmente em branco porque os seus fãs não pararam de reverenciá-lo. Poucas vezes a mídia de música esteve tão anêmica e dormente, fútil e vazia como hoje (2021) e a culpa não é da internet. Ninguém falou dos mais de quarenta anos de Big Boy porque apenas 0,0000000000000001% das redações sabem quem foi ele.

Vivemos tempos de heróis fabricados pelos interesses pessoais de alguns profissionais de comunicação com C minúsculo. Até recentemente, jornalista que ganhava cachê de fonte era demitido. Hoje, jornalista entre aspas apresenta festinhas, seminários, congressos, organiza debates, dá palestras, pago por empresas e governos. Lógico que, em troca, além do cachê que recebe, escreve agradãos.

Além de ter revolucionado a extinta Rádio Mundial AM, oito-meia-zero, com aquele som horrível de caixa de sapato,





*Festa de comemoração
nos 3 anos da Rádio Fluminense*

mas tão lúcida e inteligente como uma FM inexistente hoje, foi de Big Boy a ideia de — na verdade não havia tempo para escalar locutores — fazer a Eldo Pop sem locução. A Eldo era um computador do tamanho de uma

geladeira que ficava cuspidando boa música 24 horas por dia no morro do Sumaré. Quando pifava (e era comum), Mario Henrique Peixinho pegava um carro e subia até lá para pôr no ar de novo. Como não tinha locução, as bandas não eram anunciadas. Acabaram virando um enigma, um mito. Desvendar cada uma delas virou uma mania para os ouvintes. Foi líder em audiência em FM e durou até Big Boy morrer. Saiu do ar em 1978 e em seu lugar entrou a 98 FM. No fundo, a falta de faturamento, de grana, matou a Eldo.

Tenho certeza de que se não tivesse morrido, Big Boy não deixaria a Eldo Pop acabar. Ele vivia às turras com o comando das rádios onde trabalhava, mas acho que tinha algum cacife lá dentro. Ele sempre dizia ao pessoal da rádio (não cheguei a ter contato com ele) que a Eldo era um rubi que estava sendo lapidado devagar e que iria revolucionar os anos 80. Não deu tempo.

Quando fui montar a Globo FM, em 1985, Peixinho me mostrou a discoteca da Eldo Pop. Intacta, toda em vinil. Claro que, manuseando aqueles discos, bateu um nó na garganta. Mais tarde soube que a discoteca foi para o espaço e, espero, sinceramente, estar errado. Em tempo: todo o

arquivo precioso da Rádio Jornal do Brasil, ícone do radiojornalismo brasileiro, também foi jogado fora. O imbecilato goza vomitando ignorância digital por aí. O imbecilato produz áudio com som perfeito, cristalino, 5.1, mas burro, anêmico, boçal.

Pergunto: Federal e Eldo Pop foram sucesso ou fracasso? Vale a lógica de Johnny Saad?

Mas não há infâmia maior que o caso da Fluminense FM, a Maldita, que apesar de ter chegado quase ao primeiro lugar em audiência, em tempos de alta competição (havia, em 1982, cerca de vinte FMs no Rio), a rádio fechou as suas antenas por falta de anunciantes. E nós tentamos de tudo, até do mais bizarro dos expedientes.

Quando eu e Samuel Wainer Filho, o Samuca, procuramos o superintendente do Grupo Fluminense, Ephrem Amora, propondo fazermos um programa chamado Rock Alive na Rádio Fluminense FM, que tinha acabado de ganhar novos transmissores, ele nos ofereceu a rádio toda para dirigirmos e eu vi a chance, enfim, de ter a “minha rádio”. Aceitei, me demiti da Rádio Jornal do Brasil (eu era repórter da JB AM e editor de jornalismo da Rádio Cidade) e fui para Niterói. Samuca optou por não continuar por questões pessoais, mas virou uma espécie de padrinho da rádio.

A Rádio Fluminense surgiu na hora certa, quando mais de 11% da audiência de FMs no Rio estava na chamada categoria de “flutuantes”, pessoas que ficavam zapeando o dial. Em 1980, vivíamos a infestação da disco music, e todas as emissoras ditas jovens estavam tentando copiar a Rádio Cidade. A Cidade, nascida em 1977, foi um fenômeno extraordinário porque detonou a cerimônia com que a FM era tratada, aquela mistura de pijama listrado

com naftalina se achando paletó e gravata. E a programação musical era top 20, só as mais ouvidas (e de bom gosto) no exterior e no Brasil, para uma plateia de classe média para cima, de trinta a quarenta anos.

Com tantas rádios imitando a Cidade, o modelo começou a cansar, saturar, e foi na aba desse fastio que se abriu a fenda de 11% de ouvintes sem ter o que ouvir. A Fluminense FM foi um míssil que atingiu em cheio o encouraçado da mesmice, da preguiça, e, acima de tudo, do medo de investir no novo.

Quando começamos a costurar o que podemos chamar de projeto da Rádio Fluminense FM, eu tinha esses 11% como alvo, obsessivo por sinal e baseado na intuição e em tudo o que acho que aprendi na época. Em dez anos de rádio, convoquei a cavalaria, os roqueiros e alternativos que estavam em desuso em nossas estantes, banidos do

mercado de rádio porque "guitarra faz muito barulho". A nosso favor, a total ausência de referência. A Fluminense FM não seria uma nova Rádio Federal, nem uma nova Eldo Pop — na verdade, seria uma "nova nada" farejando sangue como o mais arisco carcará do sertão, disposto a transformar os tais 11% em iguaria.

Havia uma sinergia imensa entre eu, Sérgio Vasconcellos e Amaury, produtores no marco zero da rádio. Amaury era amigo do Sérgio, me foi apresentado por ele e tinha um grande conhecimento de música brasileira alternativa, o que podemos chamar hoje de *out of blue*. Fundamental naqueles tempos de ditadura que obrigavam as emissoras a tocar 25% de música brasileira até as 19 horas, e daí até as 22 horas, 50%.

Ficamos os três, o chamado núcleo base, fomentando a rádio de agosto de 1981 até a

Lançado em 1983 com o "selo" de qualidade da Rádio Fluminense, o disco "Depois do Fim" é considerado em várias listas como um dos melhores de Rock Progressivo de todos os tempos! Gravado por uma das melhores bandas do progressivo brasileiro, Bacamarte, o disco trazia 8 faixas e composições de Mario Neto, Marcos Moura, Sergio Vilarim, Delto Simas e Marco Verissimo



estreia em 1º de março de 1982. Um amigo milenar, Alex Mariano Franco, jornalista e fotógrafo, cuidava do acervo e mais tarde seria um profissional estratégico ao meu lado na gestão da rádio como um todo. Tanto que, a meu pedido, foi meu sucessor na direção quando me desliguei em abril de 1985.

Apesar de nunca ter trabalhado em rádio, Sérgio tinha a *expertise* de radialista e o Amaury já tinha experiência na área de radiojornalismo. Sabíamos que rádio não se faz só com música, há uma série de fatores que alteram, sim, o produto final, e para engolir aqueles 11%, todos os setores teriam que estar ajustados: locução, jornalismo, promoções, marketing, comercial, administrativo e produção musical.

No mercado, não faltaram palavras de desincentivo que abriam mais ainda o apetite do nosso carcará que via no desafio a sua ração predileta. Muita gente me disse que eu havia enlouquecido ao trocar uma carreira ascendente no grupo Jornal do Brasil por uma perereca (apelido de rádios pequenas e mambembes) em Niterói. Outros lembravam que o Brasil vivia a estagflação, misto de alta inflação com recessão que exigia cautela ao “se trocar de emprego”.

A década de 1980 foi chamada por muitos de “década perdida”, mas no site do Ipea (Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada) há um artigo bem interessante de Gilberto Marangoni intitulado “Anos 1980, década perdida ou ganha?”. Ele abre assim:

Os anos 1980, na América Latina, ficaram conhecidos como “a década perdida”, no âmbito da economia. Das taxas de crescimento do PIB à aceleração da inflação, passando pela produção industrial, poder de compra dos salários, nível de emprego, balanço de pagamentos e inúmeros outros indicadores, o resultado do período

é medíocre. No Brasil, a desaceleração representou uma queda vertiginosa nas médias históricas de crescimento dos cinquenta anos anteriores.

Mas, sob o ponto de vista político, aquela foi literalmente uma década ganha. Não apenas se formaram e se firmaram inúmeras entidades e partidos populares — fruto das maiores mobilizações sociais de toda a história brasileira —, como se abriu uma nova fase histórica para o país, através do fim da ditadura e da promulgação da Constituição de 1988.

Enquanto boa parte do Brasil discutia o que fazer com o Brasil, nós estávamos tecendo uma teia que mais tarde seria chamada de revolução, que era inimaginável para a gente. Sabíamos, sim, que estávamos inventando uma rádio inusitada, mas longe de ser revolucionária ou “a coisa mais importante que aconteceu desde a Tropicália”, como disse Cazuza anos depois.

Enquanto tentavam impregnar nossas cabeças de negativismo, tínhamos o apoio dos ouvintes, que começaram a gostar da rádio ainda na fase experimental. Depois de um páreo de corrida de cavalos (antes de se tornar a Maldita, ela transmitia corrida de cavalos) eventualmente tocávamos um lado de um disco do Pink Floyd, do The Who, do Led Zeppelin, e o único telefone disponível (da casa do Sérgio, que tinha uma secretária eletrônica) disparava. Um retorno que nos enchia de gás. Foi nessa época que um guru meu, que o jornalismo perdeu para o direito, João Luiz Faria Netto, então consultor do Grupo Fluminense, deu a ideia de fazermos locução exclusivamente feminina. “Você bota um rock super pesado que é aliviado quando anunciado por uma voz feminina. Além disso, além da Maravilha Rodrigues e Malu Guimarães — ambas da Rádio JB —

praticamente não há mais locução feminina no rádio". E assim foi feito.

Ou seja, numa cidade média brasileira, Niterói, fundada por um cacique *Temiminó* chamado Arariboia, um grupo de jovens na faixa dos 25 anos queria que a década perdida se explodisse e decidiu trabalhar arduamente na construção de uma nova rádio. Nova rádio que subverteu paradigmas, conceitos, preconceitos, empenou todas as antenas do Rio (quem sabe do país), a ponto de se tornar história, referência e reverência quarenta anos depois da madrugada em que Amaury, Sérgio e eu, cansados, nos abraçamos, abrimos o microfone e dissemos "Fluminense FM, a Maldita", que virou vinheta, senha, virou história.

Se alguém souber o que aconteceu com esses três monumentais fenômenos da mídia rock (há outros casos espalhados

pelo país), por favor, fale comigo. Essa mania de assassinar o camarão tem que ter, no mínimo, uma boa explicação.

Em tempo, em fevereiro de 2021 lancei na web a nossa Rádio LAM, endereço <www.radiolam.com.br>. Essa vai permanecer porque a estrutura de custos é mínima e acho que aprendi o suficiente com os naufrágios aqui narrados e que em muitos casos é preciso tirar o macacão da linha de montagem, vestir um blazer falsificado da Carnaby Street e ir à rua catar anunciantes. É o que tenho feito. Com isso, reúno na Rádio LAM as funções de programador musical, locução, tecnologia, jornalismo e comercial. Ou seja, canto Dylan (I and I), 'eu e eu' em tudo o que dá certo e em tudo o que não dá.

Num domingo qualquer, as listas das músicas que iriam acompanhar os ouvintes

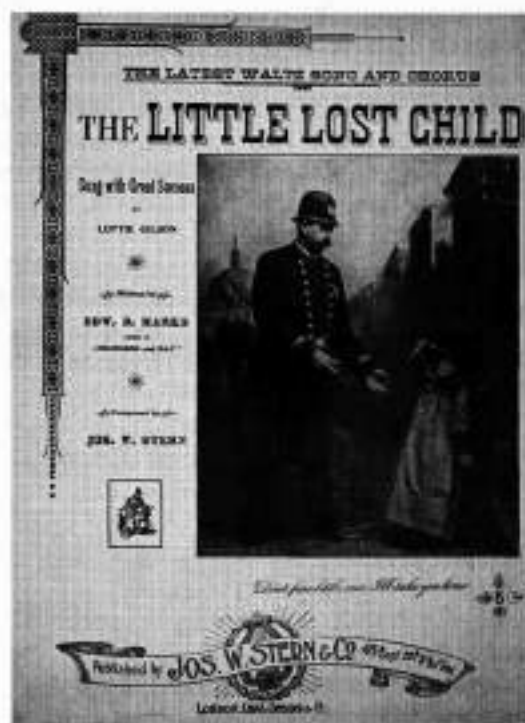
Horário	Música / Artista
19h	ROCK 17h-20h (SATE 200)
20h	ROCK 20h-21h (SATE 200)
21h	ROCK 21h-22h (SATE 200)
22h	ROCK 22h-23h (SATE 200)
23h	ROCK 23h-00h (SATE 200)
00h	ROCK 00h-01h (SATE 200)
01h	ROCK 01h-02h (SATE 200)
02h	ROCK 02h-03h (SATE 200)
03h	ROCK 03h-04h (SATE 200)
04h	ROCK 04h-05h (SATE 200)
05h	ROCK 05h-06h (SATE 200)
06h	ROCK 06h-07h (SATE 200)
07h	ROCK 07h-08h (SATE 200)
08h	ROCK 08h-09h (SATE 200)
09h	ROCK 09h-10h (SATE 200)
10h	ROCK 10h-11h (SATE 200)
11h	ROCK 11h-12h (SATE 200)
12h	ROCK 12h-13h (SATE 200)
13h	ROCK 13h-14h (SATE 200)
14h	ROCK 14h-15h (SATE 200)
15h	ROCK 15h-16h (SATE 200)
16h	ROCK 16h-17h (SATE 200)
17h	ROCK 17h-18h (SATE 200)
18h	ROCK 18h-19h (SATE 200)

ROCK E VIDEOCLIPES

Marco Antônio Lemos Miguel

*Alguns dizem que ele é chato
Outros dizem que é banal
Já o colocam em propaganda
Fundo de comercial
Mas o bicho ainda entorta
Minha coluna cervical*

(Rock'n'roll, Marcelo Nova e Raul Seixas)



Em 1894, os editores de partituras Edward B. Marks e Joe Stern contrataram o electricista George Thomas para promover as vendas de sua música "The Little Lost Child". Usando uma lanterna mágica, Thomas projetou uma série de imagens estáticas em uma tela, ilustrando o conteúdo da canção

Neste capítulo veremos que a frase "rock é atitude" foi moldada pela inovação e capacidade de difusão desse estilo musical, e como os videoclipes contribuíram para isso. Barreiras geográficas foram quebradas pelos diferentes meios de comunicação, que ofereciam uma pequena amostra do comportamento dos novos ídolos. Essa difusão ganhou um reforço especial quando as letras e melodias passaram a ser associadas a um conteúdo audiovisual com roteiro, os videoclipes. Elvis Presley, Beatles e Queen, nas suas diferentes formas de videoclipes, podem servir de referência para a influência dessa nova linguagem no rock.

Os videoclipes podiam ter seu conteúdo totalmente relacionado ao contexto da letra da música ou, em outro extremo, apresentar imagens desconexas e psicodélicas, praticamente impossíveis de se correlacionar com as músicas, mas que ainda assim inspiravam seu público. Eles ajudaram na promoção do trabalho dos artistas, contribuíram para a adoção de mudanças no comportamento dos consumidores e trouxeram em sua esteira uma infinidade de serviços e produtos que transformaram o mercado musical, sendo alavancados por canais especializados ou programas de TV. Com as novas tecnologias, vieram novas formas de videoclipe, mas para onde os videoclipes vão, vai depender da "atitude do rock".

Quem é esse tal de videoclipe?

Para entrar nessa viagem sobre a importância dos videoclipes na história do rock, é preciso lembrar que os métodos de comunicação nem sempre foram tão diversificados, acessíveis e rápidos. Não muito longe no



Entre 1926 e 1931, o estúdio Warner Bros. produziu curtas-metragens chamados Vitaphone Shorts, que consistia em vídeos curtos com som e imagens de dançarinos, vocalistas e bandas. Nessa foto, podemos ver um engenheiro da Western Electric Company apresentando um desses vídeos

tempo, discos e revistas importados eram os principais meios de atualização sobre as novidades musicais. Eram produtos que apenas a ponta da pirâmide social e seus sortudos amigos, ou profissionais da área, tinham acesso. Traziam as novidades do mundo do rock, futuros sucessos ou "criaturas do underground", e eram consumidos vorazmente pelos fãs, que sugavam expressões, detalhes das músicas ou das vestimentas dos artistas. Usavam também fotos de capas e encartes dos álbuns, reportagens e entrevistas em programas de rádio e TV. Pegávamos todo este conteúdo e decifravamos como detetives, mas em vez de remontar um crime, criavam uma história para adotar um padrão de comportamento. Certamente tudo isso chegava ao Brasil com algumas semanas ou até meses de atraso. Aqui, a divulgação era limitada pela falta de meios especializados na época, sendo o espaço disponível disputado principalmente pelos grandes e emergentes artistas.

Nos *shows*, os artistas podiam despejar, tanto em linguagem direta quanto teatral, suas ideias e conteúdo cultural. Certamente

tudo deveria caber dentro dos recursos de som, cenário e figurino disponíveis na época, mas ali era possível mostrar quem realmente eram. Entretanto, esses eventos eram também para um público selecionado.

A limitação de fluxo de informação era comum no Brasil e no exterior. Assim, um papel de caixeiro viajante, que levava as novidades musicais para o mundo foi desempenhado por pequenas bandas ou artistas, que consumiam tudo o que encontravam para criar seu conteúdo e proposta musical, muitas vezes uma cópia do trabalho dos grandes artistas. Mas valeu muito, assim muita gente teve o primeiro contato com o esquisito e empolgante rock & roll. Esquisito e empolgante como Marcelo Nova e Raul Seixas, compositores da música rock & roll, que descreve perfeitamente a ideia desta introdução.

*Há muito tempo atrás, na velha Bahia
Eu imitava Little Richard e me contorcía
As pessoas se afastavam pensando
Que eu tava tendo um ataque de Epilepsia
(de epilepsia)
No teatro Vila Velha Velho conceito de moral
Bosta Nova pra universitário
Gente fina, intelectual
Oxalá, oxum dendê oxossi de não sei o quê
(De não sei o quê)
Oh, rock'n'roll (that's rock baby) Yeah, yeah-yeah
Thafs rock'n'roll
A carruagem foi andando E uma década depois
Nego dizia que indecência
Era o mesmo
Feijão com arroz
Eu não podia aparecer na televisão
Pois minha banda era nome de palavrão
(Nome de palavrão)
E lá dentro do camarim
No maior abafamento
A mulherada se chegando
Altos pratos suculentos
E do meu lado um hippie punk
Me chamando de traidor do movimento (Vê se eu aguento?)*

(Traidor do movimento)
 Oh, rock'n'roll Yeah, yeah, yeah
 That's rock'n'roll
 Negócio é rockão antigo
 Alguns dizem que ele é chato Outros dizem
 que é banal
 Já o colocam em propaganda
 Fundo de comercial
 Mas o bicho ainda entorta
 Minha coluna cervical (coluna cervical)
 Já dizia o Eclesiastes Há dois mil atrás
 Debaixo do sol não há nada novo
 Não seja bobo meu rapaz
 Mas nunca vi Beethoven fazer Aquilo que
 Chuck Berry faz
 (Chuck Berry faz)
 Roll over Beethoven Roll over Beethoven
 Roll over Beethoven
 Tell Tchaikovsky the news
 E pra terminar com esse papo
 Eu só queria dizer (fala Rauzito)
 Que não importa o sotaque
 E sim o jeito de fazer
 Pois há muito percebi que Genival Lacerda
 tem a ver
 Com Elvis e com Jeny Lee (Elvis e Jeny Lee)
 Por ar os sinos dobram
 Isso não é tão ruim
 Pois se são sinos da morte Ainda não bate-
 ram para mim
 E até chegar a minha hora
 Eu vou com ele até o fim
 (dále Marceleza)
 (Com ele até o fim)
 Oh, Rock'n'roll Yeah, yeah, yeah Thars
 rock'n'roll
 Shake a little sing baby
 Oh, Rock'n'roll Yeah, yeah, yeah Thars
 rock'n'roll
 Oh, rock'n'roll Yeah baby Yeah, yeah, yeah
 Thafs rock'n'roll
 Aqui é Rauzito falando Baby This is
 Rock'n'roll
 And this is de real one
 (Raul Seixas / Marcelo Nova)

Fica parecendo que tudo isso aconte-
 ceu "há muito tempo, na velha Bahia", mas
 por incrível que pareça, era uma realidade
 até os anos 1980 e início dos anos 1990,
 quando os ventos começaram a mudar, e
 para melhor.

A associação da música com o vídeo

Em um dado momento da história, cujo
 início exato é tema para uma discussão fi-
 losófica, foi introduzido no mercado fono-
 gráfico um novo elemento. Diversas músi-
 cas passam a ganhar o sincronismo — em
 alguns casos a falta dele — com um enredo
 audiovisual, que veio a ser chamado de vi-
 deoclipe.

Os videoclipes ofereceram aos ou-
 vintes uma percepção sensorial adicional
 à música. Ver a música se tornou por um
 tempo tão importante quanto ouvir. Co-
 mentar o videoclipe passou a fazer parte
 das rodas de conversas. Aquele conteúdo
 que tentávamos desvendar para construir
 nossa atitude rock & roll ganhou um refor-
 ço. Passamos então a ver os artistas e suas
 ideias projetadas em uma tela. Um grande



O termo videoclipe é atribuído ao cantor J.P.
 Richardson (conhecido como Big Boop). Ele foi um
 dos mortos do famoso acidente de avião ocorrido
 em Clear Lake, Iowa, em 1959, quando faleceram os
 músicos Buddy Holly e Ritchie Valens

presente para quem sempre dependeu apenas da imaginação.

A chegada dos videoclipes foi também um grande presente para o mercado fonográfico. Esta nova ferramenta alavancou o consumo de músicas e seus derivados, como *shows*, revistas e produtos variados. Consequentemente um universo paralelo foi criado para dar vazão ao consumo, gerando um grande número de postos de trabalho para o setor.

O novo formato tinha o poder de fazer com que músicas que não eram "tão unanimidade assim", conseguissem alcançar o sucesso pelo poder do trabalho no videoclipe. Como exemplo relativamente recente, a contagiante *Gangnam style*, interpretada pelo cantor rapper PSY, que conseguiu transpor as barreiras da língua inglesa e emplacar um sucesso mundial em coreano.

Em 2020, o clipe mais assistido na plataforma YouTube foi o da música infantil *Baby shark*, que é interpretada por Hope Segoine e publicada pela empresa Pinkfong. Tudo bem, não é rock, assim como *Gangnam style* não é, e as crianças têm o hábito de assistir vídeos inúmeras vezes, mas será que essas músicas pegariam se não fosse pelo conteúdo visualmente estimulante com coreografias viciantes?

É inegável que a introdução dos videoclipes foi um marco na história fonográfica que alavancou as vendas de músicas, mas também podemos considerar que muitas músicas poderiam ser muito bem aceitas

mesmo sem seus videoclipes. Alguns eram tão esquisitos que parece até difícil dizer que ajudaram a vender a música, mas cer-

tamente criaram uma conexão diferente entre público e artista, que no final, alimentava a necessidade dos fãs de elementos para ilustrar seus ídolos e criar sua atitude rock & roll. Eu sempre achei o clipe da música *Numb* da banda U2 uma coisa estranha e de gosto duvidoso. Se por um lado ele mostra tudo o que muitos fãs sempre quiseram fazer, que é encostar em seus ídolos, tirar fotos e usá-los como se fossem estátuas, quem algum dia já imaginou al-

guém esfregando o pé ou lambendo o rosto do guitarrista da banda, The Edge? A islandesa Bjork também sempre esteve afinada com a esquisitice em seus videoclipes experimentais.



"Lanternas Mágicas" (Magic Lanterns) eram projetores de imagens em que foram feitos os primeiros "antepassados" dos videoclipes atuais. Este é um modelo de 1910

Videoclipes: a origem

O termo videoclipe deriva da palavra *clip* (recorte, pinça), que enfatiza o lado comercial do produto, focando justamente seu interesse comercial.

Os videoclipes podem ser definidos como um filme de curta-metragem, usado para ilustrar e promover uma obra musical, ou o trabalho de um artista performático.

Sua forma mais primitiva pode estar diretamente ligada à história do cinema, onde as projeções, que não tinham som por

causa de técnicas da época, eram acompanhadas por músicas. As músicas tocadas eram escolhidas a partir das cenas do filme. Na versão atual dos videocliques, ocorre o contrário; às músicas criadas são adicionadas um roteiro visual, muitas vezes gravado especialmente para elas.

Antes do termo videoclipe ser adotado, esses vídeos eram referidos como "número musical" e posteriormente "promo" (de promocional). Somente na década de 1980 passou-se a utilizar o termo videoclipe para se referir ao trabalho original da banda Queen, com um vídeo da música *Bohemian rhapsody*, que para alguns é considerado o primeiro videoclipe da história. Isso para alguns, porque para outros, muitos trabalhos anteriores já poderiam receber tal denominação.

Independentemente de sua real origem, dois fatores contribuíram fortemente para a chegada até o modelo que conhecemos hoje. Um deles foram as inovadoras experiências audiovisuais realizadas por diferentes artistas, que serviram de inspiração para essa linha de divulgação das músicas. Outro fator importante foi a cultura jovem dos anos 50, que teve cantores e atores que interpretavam um comportamento rebelde e fortemente associado ao rock, como é o caso de Elvis Presley.

Cronologia da criação dos videocliques

Em 1894, os compositores Edward Marks e Joseph Stern fizeram projeções de

pranchas com imagens para acompanhar a execução de suas músicas em teatros. A técnica ficou conhecida como *illustrated song*, e podemos considerá-la como um dos ramos mais antigos da árvore genealógica dos videocliques. Eles utilizavam elementos gravados, no caso as imagens, para promover uma música. O clássico exemplo é a canção *The little lost child*. O sucesso nas vendas estimulou outros artistas a usarem a mesma técnica de divulgação de seus trabalhos.

Utilizando estratégia semelhante à de Edward Marks e Joseph Stern para aumentar as vendas de suas músicas, o jazzista americano Louis Jordan, em 1940 já distribuía sua música negra gravada em filmes cuidadosamente produzidos para apresentação em cinemas dos EUA. Parece uma coisa simples, mas era uma proposta inovadora para a época.

A contribuição do mercado cinematográfico para o nascimento dos videocli-



Chamada de Scopitone, muitos clipes promocionais rodavam vídeos 16 mm nestas jukebox populares na década de 1970

pes veio com a introdução de filmes musicais, cujas peças eram ilustradas com as performances dos artistas. O filme "O cantor de jazz" (1927), com o ator Al Jolson, foi considerado um dos primeiros filmes com som apresentado no cinema, e inovou também por ser o primeiro com música cantada, sendo assim considerado o primeiro musical da história. Embora o filme tenha apenas alguns fragmentos sonorizados, trata-se de um importante marco cinematográfico. Nele, a música

ganhou uma imagem, sem se tratar de uma apresentação. Esse trabalho foi a inspiração

para vários outros, que nos levam progressivamente ao mundo do rock.

Atualmente, se discute se produções cinematográficas no formato de musicais podem realmente ser consideradas videoclipes. Sempre existirão opiniões opostas, mas não podemos negar o seu papel na criação do formato atual e na capacidade de marcar imagens das músicas na nossa memória. Assim, podemos considerá-las no mínimo importantes para o amadurecimento da linguagem visual nas músicas. Esses experimentos ajudaram os fãs a entrar na atmosfera do filme e absorver o estilo rebelde da época, quando o assunto era rock. Alguns exemplos: em 1957, Elvis Presley mudou a cabeça e comportamento de muitos jovens inspirando atitudes em filmes como "Love me Tender", "Loving you" e "Jailhouse rock". Vale o comentário de que a música *Jailhouse rock* ainda hoje tem o poder de sacudir qualquer esqueleto desanimado, em um tempo em que o rock se ramificou para os mais variados e animados ritmos. Da mesma forma, o clipe da música continua contagiante e rebelde.

Para refletirmos sobre essas produções, podemos imaginar se os filmes de Elvis teriam o mesmo impacto no comportamento dos jovens da época sem a sua empolgante trilha musical. Da mesma forma, os jovens conseguiriam construir a mesma "atitude rock & roll" criada na época (a rebeldia) se fossem lançadas somente as músicas na forma de discos? Não temos como saber a resposta, mas parece um casamento perfeito.

Se tentarmos aplicar o mesmo modelo de pensamento a outros artistas que não utilizaram filmes para promover seus trabalhos, ainda assim poderíamos estar cometendo um erro de interpretação, uma



O Cantor do Jazz (*The Jazz Singer*, 1927), primeiro filme com música da história

vez que a semente da rebeldia já havia sido lançada e associada ao rock por Elvis e outros artistas. Isso porque outros filmes da mesma década, como "The girl can't help it" traziam astros do rock como Gene Vincent & the Blue Caps, The Platters e Little Richard, que já faziam Raul Seixas e Marcelo Nova dançarem aqui no Brasil e "parecer que estavam tendo um ataque de epilepsia"; sim de epilepsia. Filmes como esses realmente associavam atitude e estilo de vida às músicas, e influenciavam o comportamento da juventude dos anos 1950 e 1960 de forma bem diferente das convencionais apresentações na TV.

Em 1964, mais um passo foi dado em direção aos videoclipes modernos. Dirigidos pelo diretor americano Richard Lester, os Beatles inovaram quando misturaram música com imagens da banda em atividades, não necessariamente de execução da música.

ca, no filme "Hard Day's Night" (Os reis do iê-iê-iê). Genialmente, todos os elementos estavam ali: música, comportamento jovem e um pouco do cotidiano dos artistas, tudo junto e misturado, em uma linguagem que alimentava a fome dos fãs, certamente revertendo em aumento de vendas.

Com o explosivo sucesso, o grupo também introduziu outros produtos para a divulgação dos trabalhos. Eles não tinham mais como atender às inúmeras solicitações de participação em programas de TV por todo o mundo. Esses produtos ficaram conhecidos como "promos", que eram pequenos vídeos que iam de apresentações clássicas das músicas a instalações performativas. Um dos mais famosos e impactantes "promos" foi produzido em 1967. O vídeo criado para a música *Strawberry fields forever* apresentava uma linguagem futurista, psicodélica e com uma densa atmosfera rock para a época. Oferecia uma nova opção sensorial ao público, a possibilidade de ver a música e "viajar". Mais uma vez, ainda que não seja consenso, essa experiência resultou no que alguns consideram o primeiro videoclipe em termos modernos. Particularmente, o vídeo me transmite a sensação de imersão completa na linguagem não musical da banda, um mergulho em algo que apenas a letra e a música não conseguiam transmitir. Tudo indica ter sido o momento de minha vida de roqueiro em que, no casamento música/vídeo, o vídeo teve o mesmo peso da música em uma obra.

Esta foi uma forma de comunicação audiovisual que mais tarde foi utilizada por outras bandas e artistas, que em alguns casos lançaram mão de recursos tecnológicos mais avançados e até mesmo embasamento científico para atingir uma conexão sensorial mais profunda com o seu público.

Ainda que o objetivo fosse vender músicas, nesse vídeo inovador para a época, era utilizada uma linguagem difícil de ser alcançada pelo grande público, mas ainda assim, ele conseguiu deixar sua marca na história.

Com a produção de um "promo" que utilizou uma linguagem muito mais palatável do que *Strawberry fields forever*, a música *Penny Lane* deixou sua arca como um protótipo dos videoclipes.

Em 1975, uma forma lapidada e com linguagem mais acessível foi introduzida pela banda Queen, com aquilo que parece ser o maior concorrente a "o primeiro videoclipe promocional no formato da história". Tratava-se da banda executando a música *Bohemian rhapsody*, mas com a inclusão de efeitos gráficos e legendas que contemplavam a linguagem. Isto foi um grande salto para o rock por inovar na comunicação, além de mudar de forma radical o mercado fonográfico.

No Brasil, os primeiros videoclipes foram gravados por Raul Seixas em 1974 para a música *Gita* e por Ney Matogrosso em 1975 para a música *América do Sul*, ambos criados para serem exibidos no programa Fantástico, de Rede Globo de Televisão. Este último foi gravado totalmente em externas, diferente da maioria dos videoclipes, gravados em estúdio.

A evolução do videoclipe

Com o início da era dos videoclipes algumas características eram comuns. Nas primeiras produções o aspecto comercial era o fator mais importante. Os clipes apresentavam basicamente colagens de imagens, que eram mostradas de forma rápida. A preocupação era colocar imagens para



O clipe de Gita, feito por Raul Seixas em 1974, foi inspirado pelo Bhagavad Gita, texto religioso hindu datado do século IV a.C.

acompanhar a música, mas sem muito compromisso em contar uma história que fizesse sentido. A maturidade das produções e complexidade dos enredos foi aparecendo com o tempo.

Diferentes estilos de videocliques foram criados e evoluíram por diferentes caminhos. É possível separá-los didaticamente em dois grandes grupos. Alguns deles eram uma simples tradução visual das músicas, e podiam ser apresentados como uma execução simples, seja ela em um palco ou estúdio, com ou sem a inclusão de recursos gráficos. Essa roteirização da imagem também podia ser apresentada na forma de um curta-metragem ou uma "novelinha", em que o conteúdo das letras era interpretado por atores ou pelos músicos. O objetivo principal era vender a música. Mesmo em um livro de rock, não tem como deixar de falar do videoclipe da música *Thriller* de Michael Jackson, que reflete essa roteirização da música, e é um dos mais importantes da história dos videocliques. Com duração de quatorze minutos e uma linha de gravação que parecia um filme, o mundo "parou" várias vezes para assistir ao vídeo, que inspirou inúmeros outros.

Um outro extremo de estilo dos videocliques eram os cliques experimentais, em

que todo tipo de experiência audiovisual era possível, com resultados nem sempre facilmente digeríveis pelo grande público, mas que estimulavam os sentidos.

Entre esses dois estilos muita coisa foi criada, agradando ou abrindo novos caminhos para o mercado. Sem sombra de dúvidas, os vários estilos do rock trouxeram as maiores contribuições nesse campo da arte. Artistas como a banda Kraftwerk conseguiram introduzir de forma homeopática uma linguagem experimental que acabou conseguindo entrar no mercado pop.

O mercado do videoclipe

O grande impulso na indústria dos videocliques aconteceu com a criação da MTV, em 1981, nos Estados Unidos. O primeiro vídeo apresentado foi *Video killed the radio star*, do The Buggles. Dalí para frente houve grande modificação e crescimento no mercado fonográfico. Pequenos artistas passaram a ser apresentados na mesma plataforma que os dinossauros do rock e do pop. As barreiras para o sucesso começavam a diminuir e não dependiam mais somente da qualidade da música. Um videoclipe inovador podia alavancar uma música ou um álbum menos talentoso.

Nesse período, o recente mundo dos videocliques criou sua própria economia em função da necessidade de produtoras de vídeos. Com elas vieram todos os profissionais necessários para a atividade, empresas de suporte aos serviços (alimentação, equipamentos, vestuário etc.), além de um mercado de premiações e *merchandising*. Muitos dos profissionais que iniciaram suas carreiras nesse nicho de mercado acabaram migrando para outras áreas posteriormente.

À medida que a MTV crescia e abria novas filiais em diferentes países, ela alavancava o mercado e a economia local. Além disso, dava oportunidades a artistas nacionais, que dificilmente teriam espaço na MTV americana. No Brasil não foi diferente; a emissora chegou por aqui em 1990, sendo inaugurada com um clipe de Marina Lima cantando *Garota de Ipanema*. Nessa onda vieram vários artistas nacionais, que hoje são referência no Brasil e no mundo.

Alguns programas de televisão, antes da chegada da MTV ao Brasil, também tiveram uma grande importância na difusão dos videoclipes, principalmente os de rock. Os videoclipes eram levados pioneiramente para as massas, ajudando a popularizar os artistas no país. O programa Fantástico, exibido nas noites de domingo pela Rede Globo, já exibia videoclipes na década de 1970, e levou mais tarde, ao lares menos improváveis para a época, clássicos do rock como *I love it loud* do Kiss e *Another brick in the wall* do Pink Floyd. O programa Realce, apresentado por Ricardo Bocão, Antônio Ricardo e Patrícia Barros, estreou em 1983, na TV Record do Rio e se manteve até 1990 apresentando no início da noite dos sábados conteúdo jovem, esportes de ação e videoclipes. O BB video clipe era produzido por Billy Bond e apresentado pelo radialista Eládio Sandoval, depois por Paulo Cintura. Era exibido todas as tardes na TV Record Rio e ficou no ar até meados do ano 1986. O Programa Som Pop era exibido nas tardes de sábado pela TV Cultura até 1993, e teve entre seus apresentadores Kid Vinil. Entre outros programas estavam Realce (depois mudou para Clip Trip) apresentado a partir de 1985 na TV Gazeta; Clip Clip, que foi ao ar em 1984 na Rede Globo; FMTV, que foi ao ar em 1984 na TV

Manchete e era apresentado diariamente pela atriz Patrícia Pilar.

À medida que o tempo passava, a televisão perdia força e espaço para a internet. A plataforma YouTube foi criada em 2005, mas só em 2009 se tornou mais popular, com o amplo compartilhamento de vídeos. Neste período, os videoclipes passaram a receber mais atenção na internet do que na TV, fazendo com que os artistas investissem sua divulgação no formato virtual dessa plataforma, que aumentava também a visibilidade de artistas independentes. A divulgação independente pela internet revelou artistas do rock como Arctic Monkeys, Imagine Dragons, Jaden Hossler (JXDN), além do astro pop Justin Bieber.

O futuro dos videoclipes

Com a desvinculação dos videoclipes das telas da TV, seus diretores passaram a ter toda a liberdade para criar uma



O clipe da canção *Thriller*, de Michael Jackson, era praticamente um curta-metragem, com elementos extraídos do cinema de terror, e uma coreografia irresistível. Dirigido por John Landis, foi o videoclipe mais caro já feito até então

infinidade de formatos, na maioria apoiados na tecnologia e possibilidades oferecidas pelos computadores e pela internet. Para organizar um pouco essa evolução, vamos separá-las em dois tipos. Uma delas é a criação pelo artista, que, usando sua imaginação, transforma um videoclipe em uma ferramenta interativa, onde a experiência de tomadas em 360 graus tem sido a maior inovação. Imaginação é o que nunca faltou à já citada artista islandesa Bjork, que cria músicas, clipes e filmes no limiar do mundo alternativo, mas não necessariamente ruins. Nessa fase ainda mais criativa, se é que é possível, Bjork gravou um videoclipe da música *Stonemilker* em 360 graus em uma praia da Islândia. O resultado é maravilhoso, podemos movimentar o ponto de vista da câmera, que faz parecer que estamos interagindo com a artista. Vale a pena conferir. Outros artistas do pop e do rock também utilizaram essa técnica.

A banda britânica Muse melhorou um pouco essa tecnologia e criou um conjunto de clipes para o álbum "Drone". A gravação também foi feita em 360 graus, mas a captura das imagens foi realizada por diversos drones, que mostram diferentes ângulos e altura dos artistas. O resultado é semelhante ao de um videogame, que cria uma maior mobilidade e sensação de preenchimento do espaço, principalmente se você utilizar óculos de realidade virtual ou "cardboards", (estruturas de papelão ou plástico, em que você encaixa seu smartphone e coloca no rosto para simular óculos de realidade virtual).

A banda norte americana Ok Go também utiliza a ciência e a tecnologia a seu favor. A principal característica de seus vídeos é a intensa interação de equipamentos eletrônicos nos vídeos, além de

explorar as leis da física. O resultado é muito interessante. Esteiras rolantes, drones e aviões, câmeras de alta velocidade e dispositivos de locomoção são um prato cheio para essa turma, que brinca com nossos sentidos e demonstra habilidade cirúrgica no casamento de imagens e música.

O outro aspecto da inovação nos vídeos fica sob a responsabilidade dos próprios usuários. Atualmente, redes sociais de autopromoção e divulgação de vídeos curtos, como o Tiktok e Kwai, permitem que os usuários criem seus vídeos, que podem ser uma performance de dança baseada na trilha sonora de algum artista. Em alguns casos, o resultado é que a versão do usuário acaba mais popular entre um determinado grupo, geralmente os jovens, do que o próprio clipe oficial do artista. Além disso, estas plataformas têm atraído usuários oferecendo uma remuneração para quem consome seu conteúdo. No caso do Tiktok, para quem assiste aos vídeos, enquanto no Kwai a remuneração é dada para quem realiza determinadas tarefas na plataforma. Isso é bem diferente do que acontece no YouTube, que remunera o criador e não o consumidor do conteúdo.

Qual seria o futuro dos vídeos? Será que um dia eles permitirão que façamos parte do clipe tocando algum instrumento ou cantando? Ajustando o volume e efeitos dos instrumentos ou de algum artista? Fazer parte da coreografia? Todas essas possibilidades não estão longe de acontecer, só dependem dos avanços na área da informática.

Como vimos, os vídeos nasceram da ousadia de alguns artistas, que fizeram experimentos à frente de seu tempo. Eles ajudaram a propagar todo um padrão de comportamento, movimentaram a econo-

mia, deram oportunidade aos pequenos para estarem ao lado de gigantes nas telas, libertaram os independentes das garras das majors, acompanharam a evolução tecnológica, e agora transformam usuários comuns em personalidades na internet, que além de ganharem dinheiro, ainda promovem com toda a competência o trabalho de alguns artistas. Pois é, "parece que o jogo virou, não é mesmo"?

*E pra terminar com esse papo
Eu só queria dizer ...
Alguns dizem que ele é chato
Outros dizem que é banal
Já o colocam em propaganda
Fundo de comercial
Mas o bicho ainda entorta
Minha coluna cervical (coluna cervical)
Oh, Rock'n'roll Yeah,yeah,yeah That's
rock'n'roll*

(Rock'n'roll, Raul Seixas e Marcelo Nova)



Há quem diga que o videoclipe de Bohemian Rhapsody, do Queen, seja o primeiro clipe da história. Esse recorte pode parecer controverso, mas o que importa é que se trata de um dos videoclipes mais icônicos da história do rock, homenageado e parodiado das mais diversas maneiras

ALBUM 8

**O MURO
(ACORDES
DISSONANTES)**

OS SANTOS ESTÃO CHEGANDO: PEQUENAS NOTAS SOBRE O ROCK E AS DIREITAS

Glauber M. Florindo

Ramon Mapa

*Don't tread on me
I said, don't tread on me
Liberty or death, what we so proudly
hail
Once you provoke her, rattling of her
tail
Never begins it, never, but once enga-
ged
Never surrenders, showing the fangs of
rage
I said don't tread on me
(Don't tread on me, Metallica)*

*A política faliu
Não dá pra acreditar
Até o que é civil, parece militar
Voto de cabresto, voto de operário
Voto de indeciso, Voto milionário
Voto de fantasma, Voto que atrapalha
Voto de palpite, Voto de canalha
Quem quer votar, Quem vai votar
É Lula lá!
(Quem quer votar, Lobão)*

**Algo perverso vindo nessa
direção**

No dia 6 de janeiro de 2021, o Capitólio, centro do poder Legislativo dos Estados Unidos, foi invadido por apoiadores de Donald Trump, em protesto contra a confirmação da vitória de Joe Biden nas eleições presidenciais do ano anterior. Além de interromper os serviços da casa e causar danos ao mobiliário e à arte histórica do local, o saldo da invasão foi de cinco mortos. O evento representou o ápice das agressões de Trump e seus apoiadores ao sistema político norte-americano, considerado por eles como corrupto e submetido aos ditames de uma suposta “nova ordem mundial”, uma ordem que eles mesmos são incapazes de descrever. Entre os invasores estava John Schaffer, guitarrista e fundador da banda de heavy metal Iced Earth. Schaffer foi preso no dia 17 de janeiro e responde a cinco acusações, entre elas a de usar um *spray* repelente de ursos contra a polícia e os seguranças do Capitólio. Ao lado de Schaffer estavam extremistas de direita, conspiracionistas *qanons* e membros da KKK. A participação de Schaffer na invasão foi objeto de críticas dentro do mundo do rock, inclusive por parte dos membros de sua banda; alguns anunciaram, inclusive, que estavam deixando de trabalhar com o Iced Earth. Contudo, a visão de mundo que Schaffer difundia pela internet, permeada de teorias da conspiração e de valores excluídos da extrema direita, não é incomum entre os músicos do estilo.

Por ser um estilo nascido do blues e da música negra, e que se desenvolveu entre operários e a população socialmente marginalizada, o rock é visto, muitas vezes, como uma música transgressora e de

vanguarda. Um estilo musical e de vida muito distante do conservadorismo e do reacionarismo, expressão das massas populares e, conseqüentemente, também de seus anseios revolucionários. Contudo, a história do rock carrega muitos exemplos de bandas e artistas de direita. Em algumas vertentes, como o black metal, o reacionarismo extremado é característica dominante. Mas é quase impossível enumerar todos os artistas do estilo que defendem posições claramente reacionárias. Para cada Rage Against the Machine, um Iced Earth, para cada Roger Waters, um Ted Nugent.

Para além de toda teorização sobre o papel do rock na indústria cultural, uma análise sobre alguns aspectos da história do conservadorismo e do reacionarismo no rock é importante para compreensão desse fenômeno. Fenômeno esse que expressa e universaliza, como poucos, os valores retrógrados da "América profunda", que ecoa, em feio uníssono, o fascismo arraigado na experiência europeia e a colonização ainda a se superar no sul periférico. Ou seja, as realidades estruturais de exclusão e exploração. Não surpreende, portanto, que jovens brasileiros de classe média desfilem em pequenos grupos com camisetas do Burzum, mesmo após Varg Vikernes, dono dessa banda de um homem só, ter chamado os brasileiros de inferiores. Na verdade, Vikernes foi ainda mais enfático em sua xenofobia neonazi, utilizando, inclusive, o termo alemão *untermenschen* para se referir aos nativos do Brasil, o país que ocupa, em uma lista que o norueguês publicou em seu Twitter, o quarto lugar como o mais odiado. Usuários da plataforma, revoltados com a demonstração de xenofobia e inconformados pelo Twitter ainda permitir

que discursos de ódio como esse passem impunes, realizaram um "vampetaço" no perfil do músico, um envio massivo do ensaio fotográfico do jogador Vampeta na revista G Magazine. Varg acabou por trancar o seu perfil na rede social.

Certos sapatos de camurça azul: sobre o início do rock e o início do conservadorismo no rock

O recrudescimento do conservadorismo nas últimas décadas pode nos enganar acerca desse problema, dando a entender que o rock de direita é fenômeno novo, reflexo de um *Zeitgeist* muito específico. Nada mais equivocado, o primeiro grande astro reacionário do rock foi justamente o primeiro grande astro do rock: Elvis Presley. Se com seu rebolado ele parecia desafiar a moralidade dos EUA conservador da metade do século passado, fora do palco seus atos apenas reafirmavam essa moralidade. O golpe de *marketing* de sua filiação ao exército empalidece perto de sua participação em propagandas contra a maconha, que estreou já no final decadente de sua carreira, viciado em barbitúricos e outros remédios. Os principais financiadores da campanha antimaconha protagonizada por Presley faziam parte da indústria do nylon, que sofria em sua concorrência com o jeans feito a partir do cânhamo, matéria prima extremamente barata, já que o seu cultivo não apresentava grandes custos ou dificuldades. Além disso, em 1970, Elvis recebeu, diretamente das mãos de ninguém menos que Richard Nixon, um distintivo do Bureau de Narcóticos, após se oferecer para "fazer o que fosse preciso" para ajudar no combate à maconha. O corpo de Elvis

Presley foi encontrado em Graceland, sua mansão em Memphis, com catorze substâncias diferentes no sangue.

O reacionarismo no rock se reveste, frequentemente, com vestes outras que não a hipocrisia de Elvis Presley em relação às drogas. Cooptar a rebeldia que costumeiramente se identifica com o rock, transformando-o em um produto mais "adequado", que carrega consigo o conformismo e a normalização das situações de exploração e desigualdade, não é tarefa das mais difíceis, já que, parte do produto da indústria cultural, o rock sempre foi levado a explorar seus aspectos mais comerciais. Não por acaso, parâmetros mercadológicos, como os *rankings* da Billboard, se confundem, vez e outra, com alguma espécie de "termômetro de qualidade" da música popular, alimentando a ilusão de que um álbum mais vendido ou uma música mais executada nas rádios ou serviços de *streaming* comprovam a qualidade de tal ou qual artista.

O uso do sucesso comercial como parâmetro de qualidade escancara formas ideológicas que moldam, profundamente, o rock como estilo de música popular. Mesmo aquilo que, à primeira vista, parece radical e extremo, adequa-se a modelos de negócio com a intenção de cooptar um espaço em mercados específicos dentro da indústria cultural. O black metal é, hoje, o principal produto cultural de exportação da Noruega, representando para o país um novo nicho de turismo e um mercado que lucra bilhões com venda de discos, camisetas e todo tipo de material promocional das bandas "mais extremas do planeta". E, em uma espécie de dialética, quanto mais anticomercial é o som, mais chances de penetrar nesse nicho, alcançando o sucesso e garantindo proje-

ção internacional. Melhor ainda se a banda se fizer acompanhar por uma iconografia chocante, como as mulheres crucificadas no palco do Gorgoroth ou as cabeças de porcos empaladas nos *shows* do Mayhem. Mas, é evidente que esse processo de adequação comercial se conduz, mais comumente, pela via da edulcoração do som, o que faz parte da própria história da música popular.



Em 1933, o pianista húngaro Rezső Seress compôs uma peça que, após ter incorporado letras escritas pelo poeta László Jávör, se tornaria a "canção húngara do suicídio", que em inglês ganhou o nome de *Gloomy sunday* (Domingo sombrio). *Gloomy sunday* conta a história de um homem que se suicida após o falecimento de sua amada, e ainda que haja um evidente exagero em relação aos números de suicídios que teriam sido causados pela execução da música, o fato é que, sobretudo sua versão em inglês, de Hal Kemp, com letras de Sam Lewis, de 1936, incomodava muito o *mainstream* cultural da época. Tanto é que, em 1941, a cantora Billie Holiday, apaixonada pela canção, decidiu gravar a sua versão de *Gloomy sunday*. A cúpula da gravadora, obviamente, não achou uma boa ideia. Holiday já havia lançado canções de temáticas fortes. Em 1939, mesmo sujeita a retaliações, ela cantou ao vivo e gravou uma versão icônica de *Strange fruit*, que se tornaria em sua voz um hino contra a segregação e o racismo. Mas, uma música sobre suicídio era demais para angariar qualquer tipo de patrocínio. Holiday desistiu da ideia por algum tempo, mas logo voltou aos responsáveis pela gravadora com a ideia de mudar a letra da música. Em sua versão, o protagonista estava apenas tendo um pesadelo com a morte da amada, um pesadelo do qual ele acorda nos últimos versos da canção. Nascia, assim, a primeira música pop.

Business

A profissionalização do rock coincide, quase sempre, com a adequação do som aos padrões mais conservadores. Na década de 1980, o Whitesnake abandona praticamente todas as suas raízes de blues rock e mergulha com força nos exageros do estilo glam/hair metal, que dominava a cena roqueira, principalmente nos EUA. Mesmo uma banda de metal extremo, o Celtic Frost, adotou o visual carregado, com cabelos armados de laquê e roupas coladas e lançou um disco hoje renegado pela própria banda, o "Cold lake", repleto de emulações de bandas como Motley Crue e Poison.

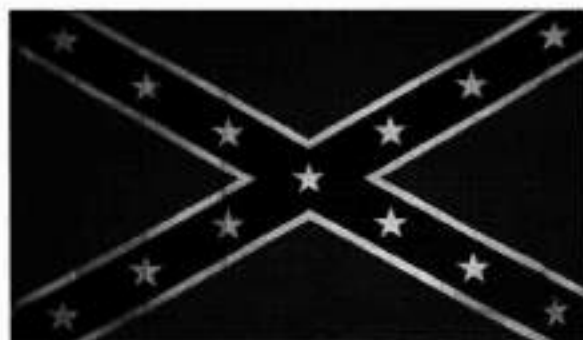
A quantidade de bandas de hard rock que foram alçadas ao sucesso nesse período é quase inacreditável para os parâmetros atuais, em que a indústria musical precisou se reinventar para não acabar e o sucesso de uma banda não é mais mensurado pelas vendas de discos. De bandas que não se resumiam ao visual espalhafatoso, como Mr. Big, Ratt e Cinderella, até aquelas que não primavam tanto assim pela qualidade, como Dokken e Poison, as rádios e a TV foram dominadas por músicas sobre festas, bebedeiras e excessos. O próprio Pantera, nos discos anteriores ao "Cowboys from Hell", e antes dos vocais de Phil Anselmo, era uma banda desse estilo, com todo *spandex* e laquê a que quatro rapazes que admiravam as lutas dos confederados tinham direito.

A pretensa indiferença política das bandas desse estilo de rock disfarça, na verdade, uma adequação ideológica inquestionável. Não é preciso, de fato, escrever letras politizadas para expressar valores políticos. A elegia à vida de excessos que

esse estilo propagava expressava, em verdade, os valores que moviam a consumista sociedade norte-americana naquele período. Como refúgio às paranoias da Guerra Fria, do aumento da violência nos centros urbanos e das crises econômicas cada vez mais graves e mais longas, canta-se um mundo de festas, álcool e mulheres fáceis. Não há a necessidade de se escrever uma letra racista ou xenófoba, se a letra que se escreve dá a entender que a sociedade onde esse racismo e essa xenofobia são sagrados é o paraíso na Terra, com suas mulheres luxuriosas, carros caros, drogas e bebidas à vontade. Se a androgenia plastificada das bandas desse período, muito distante daquela de um David Bowie, que, com sua confusão de signos masculinos e femininos trouxe novas perspectivas estéticas para a música pop, tentava ainda se vender como chocante para os padrões sociais, e se suas atitudes de *rockstar*, coisas infantis como quebrar camarins, ou patológicas, como gastar toneladas de dinheiro em alguns quilos de cocaína e heroína, funcionavam como chamariz para as publicações de entretenimento musical, sempre em busca de novos escândalos, elas disfarçavam, na verdade, a principal característica dessas bandas: sua adequação passiva à ideologia dominante.

Ansioso para morrer pela bandeira e o país: o RAC e o nazismo no rock

Há, contudo, bandas que adotam de forma mais direta o discurso reacionário. Ironicamente, foi justamente o punk rock, estilo que com mais frequência é identificado com a rebeldia, que trouxe bandas



Bandeira dos Estados Confederados, que historicamente tornou-se símbolo de movimentos supremacistas norte-americanos, ligada a grupos como o Ku Klux Klan

que veiculam os discursos mais extremos das formas ideológicas conservadoras, entre eles o neonazista. Adotando, inicialmente, elementos da estética mod e influências do ska, surge no punk bretão, como uma oposição ao movimento Rock Against Racism, o movimento RAC, ou Rock Against Communism. O RAC é um movimento multifacetado, que tem como principal ponto de toque entre as bandas o nacionalismo exacerbado e as críticas virulentas ao socialismo e ao comunismo. Suas principais bandas são a Skrewdriver, após a retomada das atividades em 1982, a Brutal Attack e a No Remorse; mas com a criação do zine Skinhead pelo líder do Skrewdriver, Ian Stuart, há uma fragmentação ainda maior do movimento, que vai adotar características específicas, ainda que mantenha o visual padrão da cabeça raspada e os coturnos, nos mais diversos países. Bandas ligadas ao Skinhead chegaram até mesmo a escrever letras humorísticas e abandonar completamente a temática nacionalista e anticomunista. Uma das mais emblemáticas, nesse sentido é a portuguesa Mata Ratos, com letras como *Xu-pa-ki* e *Estou-me a cagar*. Contudo, as bandas centrais do movimento permaneceram fiéis a seus ideais de extrema

direita, em alguns casos se radicalizando ainda mais com o passar do tempo. Uma das músicas que melhor ilustram esse fato é *Europe awake* (Europa Desperta) do Skrewdriver:

*Europe what have they got to do to make
you come alive
What has happened to the heritage that
once was yours and mine
A capitalistic economy, the communists
roam the streets
The old people aren't safe outside, what
solution do we seek
Europe awake, for the White man's sake
Europe awake before it's too late
Europe awake now*

*Europa, o que eles precisam fazer para que
você viva?
O que aconteceu com a herança que um dia
foi sua e minha?
Uma economia capitalista, os comunistas
rondam as ruas
Os velhos não estão salvos do lado de fora,
que solução buscamos?
Europa desperta, em nome do homem
Branco
Europa desperta, antes que seja tarde
Europa desperta, já!*

Europe awake é a nona faixa do disco "Hail the new dawn", estreia do Skrewdriver no selo alemão Rock-O-Rama Records, que se tornou o mais proeminente selo musical de extrema direita, abrigando muitas bandas de white power hate rock, subgênero criado e difundido, principalmente, pela Skrewdriver.

Elementos de nacionalismo extremo e iconografia nazifascista são característicos marcantes também no martial industrial, uma derivação do industrial rock que surge na década de 1970, se inspirando também, no pós-punk, na dark ambient music e no gothic rock. Das bandas do subgênero que

se utilizam mais abertamente desses elementos está o Von Thronstahl. A banda foi fundada por Josef Maria Klumb, em 1995. Klumb já tinha certa projeção na cena punk teutônica, tendo fundado, no início dos anos 80, a banda Aus-98, logo rebatizada de Circle of Sig-Tiu. Mas é com o Von Thronstahl que seus interesses na estética e nos ideais nazifascistas se tornam mais evidentes. Em 2015, o selo Fronte Nordico, da Estônia, lança a compilação "Pan-European christian freedom movement", um *split* que Von Thronstahl divide com Spreu & Weizen. A capa é, no mínimo, perturbadora: cruzes cujos braços são formados por pistolas *parabellum luger*, as mesmas usadas pelas tropas nazistas.

Uma versão para *The saints are coming*, clássico punk da banda Skids, que já havia recebido uma versão bem mais famosa do U2 em parceria com o Green Day, com objetivos bem mais nobres — angariar fundos para os afetados pelo furacão Katrina — foi lançada pela banda em 2008. O videoclipe, que mescla estética nazista com amplificadores Marshall, fez um sucesso relativo no *underground*, e a banda conseguiu perverter o sentido original da canção identificando nacionalistas cristãos com "os santos" da música.

Ainda que a projeção de bandas desse tipo pareça pequena, o nicho em que elas circulam é muito operoso e politicamente engajado. De fato, elas transcendem, desde sua formação, as preocupações musicais, angariando mais do que fãs, mas seguidores que esposam tanto suas ideias políticas quanto musicais. É comum que certa aura messiânica envolva essas bandas de inspiração neonazista, como se cada música atuasse como um prenúncio para o novo movimento dos "santos" e "puros" que dará

vida ao novo e eterno *Reich*. Não à toa, a produção dessas bandas atinge jovens, sobretudo jovens europeus, desencantados com os rumos da democracia e da política em seus países

O século XX demonstrou, com tremenda força, que esse desencanto é cooptado com mais facilidade pelos ideais autoritários do que por formas revolucionárias de pensamento e ação. O tédio da vida de classe média nos países europeus parece alimentar essa busca por música extrema carregada de reacionarismo.

Black Metal: bebemos o vômito do padre!

Mesclando influências como os ingleses do Venom, o início obscuro e brutal do thrash metal — principalmente os primeiros lançamentos do Slayer — e o som e o visual extremos dos brasileiros do Sarcófago, surge na Europa da segunda metade da década de 1980 o black metal. O som cru e pouco produzido, marcado por vocais rasgados e *blast beats* (a "batera metranca" dos discos do Sarcófago) se espalhou rapidamente entre os jovens que achavam que mesmo as bandas de death metal estavam fazendo um som leve e produzido demais. Havia também uma rejeição às letras carregadas de críticas sociais, principalmente ecológicas, que algumas bandas do estilo, sobretudo aquelas da cena de Tampa, na Flórida, traziam. O black metal queria ser a antítese disso. As bandas do estilo almejavam se afastar do que eles entendiam como uma corrupção mercadológica do verdadeiro metal. No lugar de vocais guturais extremamente técnicos, vozes cavernosas que tentavam simular alguém falecido cujas

cordas vocais já apresentam os primeiros sinais de deterioração. O visual é carregado, com *spikes* e os famosos *corpse paints*, máscaras pintadas em preto e branco, estilizando, mais uma vez, um cadáver em decomposição. Os palcos são ornados com muitas chamas, cruzes, sangue e corpos de animais. O público também adota uma performance específica. Em geral, a audiência dos *shows* é silenciosa, não há danças, *moshpits* ou nada que ameace romper com o transe quase hipnótico que o som das bandas traz. Um *headbanging* eventual, talvez um grito, e é só.

Esteticamente, o black metal é impressionante — na verdade, não exagera quem o coloca como o mais marcante subgênero musical das últimas décadas. Na Noruega, bandas como Darkthrone, Immortal e, principalmente, o Mayhem, estabeleceram uma cena que, ainda que completamente avessa ao *mainstream* do heavy metal, conseguiu angariar um público caracterizado pela fidelidade e por um desejo quase maníaco de conhecer cada lançamento de cada banda do estilo, ainda que seja para criticar os mais recentes, por serem polidos demais, limpos demais.

Na década de 1990, a cena norueguesa foi marcada por uma série de episódios “polêmicos”. Faust, baterista da banda Emperor, foi preso pelo assassinato de Magne Andreassen, um homossexual. Faust espancou e esfaqueou Andreassen em uma

floresta em Lillehammer, próxima da casa de seus pais. O crime, que ocorreu em 1992, só foi solucionado em 1993, após Faust ter se gabado do assassinato com outros

membros da cena norueguesa de black metal e ter tomado parte nos incêndios em igrejas no país.

Os incêndios em igrejas antigas na Noruega é um episódio chocante por si mesmo. Até 1996, ao menos cinquenta atos incendiários contra igrejas foram registrados na Noruega, sendo o mais famoso o que destruiu completamente a secular igreja de Fantoft, em 1992. Varg Vikernes, do



Um jovem skinhead exibe em sua camisa o símbolo do nazismo cortado, demonstrando ser contra o discurso neonazista. Apesar de serem associados a movimentos supremacistas, nem todos os skinheads apoiam discursos conservadores

Burzum, aquele que recebeu um “vampetaço” após tweets xenofóbicos, seria condenado pelo incêndio na Fantoft, não sem antes estampar na capa do EP “Aske” (cinzas) de sua banda, os restos da igreja queimada.

Vikernes participou, com Faust e outros membros de bandas de black metal da Noruega, do chamado Black Circle, um grupo de jovens dedicados a transformar o black metal no estilo mais extremo de música possível. Os membros do Circle discutiam ideias ligadas a satanismo, neopaganismo, nacionalismo nórdico e, é claro, nazismo. Os livros e reportagens sobre a cena norueguesa dão a entender que aqueles jovens, deslumbrados pelo poder da violência e entediados demais em um país em que a vida é muito fácil para a maioria da população, não entendiam muito bem as ideias que de-

fendiam, se apegando a elas mais pelo seu potencial de incomodar e chocar.

A figura mais proeminente do Black Circle, contudo, não era Vikernes, mas Øystein Aarseth, um jovem guitarrista que adotou o pseudônimo de Euronymous. Aarseth também era dono de uma loja de discos que servia de ponto de encontro para os músicos de black metal de Oslo, a Helvete, loja que ainda existe e é, atualmente, local de peregrinação para fãs de black metal do mundo todo, e tinha um selo, o Deathlike Silence, destinado a produzir e lançar músicos do estilo.

Euronymous foi o fundador e mente por trás do Mayhem, o maior expoente do black metal norueguês. A primeira década de existência da banda é marcada por crimes e tragédias. Apesar das rixas entre as bandas norueguesas e suecas, o Mayhem junta às suas fileiras um vocalista sueco, um jovem chamado Per Yngve Ohlin, que adotava o nome artístico de Dead (Morto). Ohlin era obcecado pela morte. Entre outras manias, gostava de enterrar suas roupas de palco por alguns dias para que elas ficassem com "cheiro de morte". Dividia pensamentos suicidas com as poucas pessoas com que se relacionava e durante suas performances cortava os braços e a barriga, enchendo o palco de sangue. Quando se mudou para a Noruega, Dead foi morar com os demais membros do Mayhem em uma casa no campo. Um dia, depois de precisar entrar pela janela porque Dead não atendia aos seus chamados de fora de casa, Euronymous encontrou o vocalista morto, os pulsos cortados e a cabeça estourada por um tiro de espingarda. Ao lado um bilhete em que se lia, "desculpe a bagunça". Reza a lenda que, ao ver o corpo do amigo, Euronymous correu até uma lojinha pró-

xima e comprou uma câmera fotográfica descartável, voltou para casa e fotografou o corpo do vocalista. Ele teria, ainda, coletado pedaços do crânio estourado de Ohlin, confeccionando colares para os demais membros da banda com esses fragmentos. Até onde vai a verdade desses relatos é impossível saber, mas a foto do cadáver de Dead acabou estampando um lançamento ao vivo da banda, "Dawn of Black Hearts", lançado, à época, apenas na Colômbia, o que torna a prensagem original um raríssimo item para colecionadores.

Dentro do Black Circle, Euronymous adotava posturas cada vez mais autoritárias, criando rivalidades entre os membros, principalmente com Vikernes. Este achava que Aarseth não passava de um *poser*, incapaz de atos realmente violentos para dar concretude à sua ideologia. A inimizade entre os dois cresceu com o tempo, e com confusões contratuais entre Vikernes e a gravadora de Euronymous, a Deathlike Silence. Vikernes acabaria assassinando Euronymous, a facadas, do lado de fora de seu apartamento. Na época, Vikernes alegou legítima defesa, apesar das dezenas de facadas proferidas, e do morto ter sido encontrado apenas de cuecas. Ironicamente, Vikernes havia atuado como baixista do Mayhem em seu mais aclamado álbum, o "De mysteriis Dom Sathanas", que registra o único caso em que um assassino e sua vítima aparecem juntos em um mesmo disco.

Vikernes foi condenado pelo assassinato de Euronymous e pelo envolvimento nos incêndios das igrejas à maior pena possível na Noruega, 21 anos de prisão. Ele foi libertado depois de cumprir dezesseis anos. Até hoje lança álbuns sob o Burzum, e defende na internet ideias misóginas, xenófobas e de nacionalismo extremo.

O rock e as direitas no Brasil: notas sobre calhambeques na caserna

Sabemos que o rock no Brasil flerta com o conservadorismo não é de hoje, vale lembrar a relação que artistas como Roberto Carlos e outros integrantes da Jovem Guarda tiveram com a ditadura civil-militar brasileira. Os figurões a quem nos referimos aqui, no entanto, fazem parte de um escopo "rebelde" do rock nacional, surgido nos anos 80, no alvorecer do processo de redemocratização do país. A rebeldia se tornou reacionarismo travestido de indignação, mais que isso, se tornou misoginia, machismo, racismo, ódio de classe etc. O pior é que tais atitudes têm hoje repercutido mais que a obra desses artistas no auge de suas carreiras.

O rock chegou ao Brasil na década de 1950. Músicas do estilo foram traduzidas e ganharam as rádios nas vozes de artistas como, por exemplo, Cauby Peixoto. No entanto, a parca identificação da juventude da época com os primeiros intérpretes das canções de rock no Brasil não tornou o estilo uma referência da juventude daquela época. O rock só se tornou um estilo popular no Brasil a partir da década de 1960. A Jovem Guarda marcou época, com músicos como Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléa, e um programa na TV Record, que teve sua estreia em 1965. As músicas deixaram de ser versões de sucessos internacionais e passaram a abordar temas daquela juventude, tais quais beijos roubados, roupas, festas, carros etc.

O sucesso da Jovem Guarda coincidiu com o período da ditadura civil-militar no Brasil e suas músicas receberam críticas, sobretudo, pelos temas abordados, consi-

derados imorais e incitadores de um comportamento que iria de encontro aos "bons costumes". No entanto, a Jovem Guarda esteve longe de um posicionamento de oposição, sendo considerada muitas vezes a "face ideológico-cultural" do regime. O exemplo máximo disso foi o envolvimento sistemático do "rei" com a ditadura.

Em ritmo de aventura, Roberto Carlos participou de vários eventos promovidos pela ditadura, por exemplo, as olimpíadas militares de 1971 e 1972. Em 1973, o "cara" já tinha mandado tudo para o inferno e com um semblante de missão cumprida, recebia das mãos do general Humberto de Souza Mello a Medalha do Pacificador, condecoração dada aos que contribuíam com o exército. O "rei" fazia parte de uma lista de "artistas que se uniram à revolução", e em 1975 cantou em um programa de televisão que comemorava os onze anos do golpe de 1964; em 1976, o cantor recebeu outra medalha, a Ordem do Rio Branco, dessa vez das mãos do próprio Geisel.

No ano de 1979, Roberto Carlos obteve uma concessão de rádio e montou a Rádio Terra, em Belo Horizonte, estação da qual foi sócio — às escondidas — por quinze anos. Roberto Carlos fez parte de comissões e conselhos do governo, em 1972 passou a compor a Comissão Nacional Antitóxica, do Ministério da Educação e Cultura, e em 1976 foi nomeado para o Conselho Nacional de Direito Autoral. No primeiro há relatos de que não participou de nenhuma reunião, no segundo os testemunhos são de que não abria a boca a não ser na ocasião que propôs a criação de uma entidade representativa dos compositores de *jingles* publicitários. Embora o cantor nunca tenha se manifestado politicamente no decorrer da ditadura militar,

também jamais deixou de prestigiá-la.

Em termos gerais, o rock na década de 1960 se posicionou politicamente em dois sentidos: ao falar em suas músicas de temas muitas vezes considerados tabu; e, ao não se manifestar contra a ditadura civil-militar. A expressão de Artur Xexéo cai bem: "O pau estava comendo, mas o mundo [para a Jovem Guarda e os demais 'roqueiros' daquela época] se resumia a namorinhos de portão e passeios de calhambeque", ademais, se não havia manifestação contrária, mesmo que velada, sobrava — como vimos no caso de Roberto Carlos — relações amistosas com os quartéis.

Depois da ditadura: roqueiros apolíticos são de esquerda?

O posicionamento contra a ditadura no decorrer das décadas de 1960 e 1970 ficou a cargo da MPB. Na década de 1980, no contexto do processo de redemocratização, um novo cenário começou a se desenhar, surgem bandas como Barão Vermelho, Ultraje a Rigor, Legião Urbana, Titãs, Tokyo, Plebe Rude, Ira, entre outras. No entanto, essas bandas não queriam falar de política, não nos termos da geração anterior. Essa geração foi resultado de vinte anos de repressão e censura e queriam aproveitar a abertura política para pôr abaixo toda ideia de ordem até então estabelecida.



Igreja de Fantoft, localizada na cidade de Bergen, Noruega. Construída por volta de 1150, foi queimada pelo músico Varg Vikernes em 1992

As músicas da década de 1980 expressavam descontentamento social. Mas não deixaram de ser músicas politizadas, pois questionavam o *status quo* na política e na sociedade brasileira. Músicas como *Que país é esse?* da banda Legião Urbana, *Ideologia* e *O Tempo não para*, do cantor Cazuza, e *Inútil*, da banda Ultraje a Rigor, são exemplos desse cenário quase utópico vislumbrado pelos grupos de rock que ganhavam o público naquele momento.

No decorrer do governo de José Sarney, com a Constituinte de 1988 e as eleições diretas de 1989, algumas músicas buscaram uma crítica mais direta ao governo e aos acontecimentos políticos do momento, por exemplo a música *Dívidas* dos Titãs e *O regime* do cantor Léo Jaime, ambas se referindo à situação inflacionária do país. A banda Ultraje a Rigor lançou no álbum "Crescendo", de 1989, a faixa *Constituinte*, que teria sido composta em 1987. A canção na verdade era uma versão de *Atirei o pau no gato*, o que pode ser entendido como descrédito em relação à Constituinte de 1988. Em 1989, o cantor Lobão cantava a música *Quem quer votar?* no programa Domingo do Faustão da TV Globo, não só em citação direta às eleições daquele ano, mas também em franca campanha para o então candidato Luiz Inácio Lula da Silva. O cantor gritava em alto e bom som entre os refrões da música, "Lula lá", literalmente, sem medo de ser feliz.

Nas duas décadas seguintes, o rock se manteve “apartidário” e “apolítico” no Brasil. Alguns grupos se desfizeram, alguns músicos, infelizmente, morreram, algumas bandas saíram de cena e as remanescentes variaram os temas de suas músicas e, de forma geral, a política, ou a contestação da política, deu lugar a assuntos mais populares como histórias de amor e dilemas cotidianos.

A política aparece como tema em algumas músicas, por exemplo, a banda Capital Inicial lançou em 2012 *Saquear Brasília*. Mas a letra mantém a desilusão da década de 1980, chamando todos os políticos de hipócritas e mentirosos, e a solução dada pela canção seria saquear Brasília. A música foi composta por Dinho Ouro Preto, segundo ele: “Comecei a escrever a letra durante o julgamento do Mensalão. Mas sou contra o maniqueísmo e quis evitar que fosse vista como um manifesto contra o PT. Para ser sincero, fui eleitor do partido até 2005, desde então voto nulo”.

Surgiram também novas bandas, e com elas temáticas indo de duendes, a andar de skate, e estar sempre na praia etc. Enfim, com poucas exceções — por exemplo, o Rappa e Nação Zumbi — a política não foi, nem de perto, um tema frequente no rock nacional desse período.

Inúteis na velocidade terrível da queda

As manifestações ocorridas a partir de 2013, no contexto que envolviam questões da realização dos megaeventos — Copa das Confederações, Copa do Mundo e Olimpíadas —, funcionaram como uma espécie de catalisador. A partir daquele ano, o debate

público sobre política ganhou uma dimensão que, depois das manifestações pelas Diretas Já, entre 1983 e 1984, e das manifestações dos “Caras Pintadas” em 1992, dificilmente seria equiparável.

Vale lembrar que, naquela ocasião, uma peça publicitária, da marca de automóveis Fiat, veiculada na mídia televisiva, acabou por “emprestar” aos manifestantes seu *jingle* “vem pra rua”, cantada por Falcão, então vocalista da banda O Rappa, que na ocasião atravessava um hiato. A truculência das polícias militares naquelas manifestações motivou a banda Titãs a lançar a música *Fardado*, em 2014. No entanto, a política não voltou a ser assunto corriqueiro nas músicas da cena popular do rock nacional, nem no sentido de uma crítica específica, nem no da crítica generalizada regada de desilusão e descontentamento. No entanto, isso não significou a ausência do rock no debate político; ao contrário, figurões da década de 1980 voltaram com força total ou quase isso, fazendo menos música, o *show* passou a ser baseado em declarações radicais e polêmicas temperadas com uma seleção de reacionarismo que deixaria qualquer fascista com água na boca.

A partir de 2013, discursos conservadores ganharam bastante exposição, com algumas figuras do rock da década de 1980 fazendo coro. Um exemplo emblemático, pode-se dizer, foi o do cantor Lobão. É verdade que Lobão já ensaiava ser o “tio do pavê” desde, no mínimo, 2011, ao protagonizar episódios nos quais destilou não só conservadorismo, mas também negacionismo. No entanto, a partir de 2013, os holofotes evidenciavam cada vez mais esses personagens e suas ideias liberais, conservadoras, negacionistas, reacionárias e fas-

cistas — são exemplos, Olavo de Carvalho e movimentos como o Escola Sem Partido e Movimento Brasil Livre (MBL) — que se tornaram munição da oposição, de direita e de extrema direita, ao então governo do Partido dos Trabalhadores.

Em um festival ocorrido em 2011, Lobão fez declarações em defesa da ditadura militar brasileira. Segundo o cantor:

A gente tinha que repensar a ditadura militar. Por que as pessoas acham... Essa Comissão da Verdade que tem agora. Por que que é isso? Que loucura que é isso? Aí tem que ter anistia pros caras de esquerda que sequestraram o embaixador, e pros caras que torturavam, arrancavam umas unhazinhas, não [...] Então é o seguinte: a gente viveu uma guerra. As pessoas não estavam lutando por uma democracia, as pessoas estavam lutando por uma ditadura de proletariado. As pessoas queriam botar uma Cuba no Brasil, ia ser uma merda pra gente. Enquanto os militares foram lá e defenderam nossa soberania.

Para Lobão, “umas unhazinhas”; para a Comissão Nacional da Verdade o cenário foi bem mais aterrorizador. Segundo a CNV, foram no mínimo 434 vidas tiradas pelos militares no decorrer da ditadura, sendo que 210 corpos permanecem desaparecidos. Ademais, não podemos esquecer os milhares de torturados. Não vivemos uma guerra, vivemos uma ditadura, na qual tudo que destoava do projeto político dos militares no poder era reprimido com violência máxima. A única soberania que os militares defenderam, foi a deles. Não “ia ser uma merda pra gente”, de fato foi, e a culpa está nos quartéis e nos seus apoiadores.

Em 2013, no contexto das Jornadas de Junho, o cantor opinou sobre as pessoas

irem às ruas. Em uma entrevista para divulgar um de seus livros, lançado em maio daquele ano, Lobão disse:

Eu acho que essa é uma manifestação da Terra do Nunca porque as pessoas não sabem o que estão falando, você teve um primeiro fluxo do sou contra tudo. Aí, virou moda manifestação; viraram moda essas manifestações e agora são superespecializações, aí virou contra caminhoneiro, é médico, é professor... Tudo é tudo e nada é nada, então a gente vai virar massa de manobra do mesmo governo e vai levar um golpe à esquerda. É isso o que vai acontecer e a esquerda é tudo o que a gente não gostaria que fosse. Estamos em um processo de doutrinação de esquerda violento, um estado fascista, socialista e nós estamos virando uma Venezuela, não sei se vocês estão notando isso.

Para Lobão, as manifestações de 2013 se deram por modismo, o povo seria massa de manobra de um governo que daria um golpe à esquerda. Não tardou para o artista ser personalidade frequente em diversas manifestações contrárias ao então governo da presidente Dilma Rousseff. O cantor foi uma das vozes defensoras do golpe de 2016 e declarou em alto e bom som seu voto em Jair Messias Bolsonaro em 2018. O cantor acabou se “arrependendo”, segundo ele, logo no início do mandato, já em abril de 2019, nas palavras de Lobão: “Desde a primeira semana eles estão pisando na bola, falando em golpe de Estado, fazendo coisas absurdas todo dia, toda hora. É um abuso de poder”.

Ledo engano pensar que esse “arrependimento” significou uma mudança de posição. O cantor explica o apoio conferido a Bolsonaro e o porquê da mudança de posição:

O Brasil queria se ver livre do PT, não tinha mais alternância de poder. Ele se aliou com o que há de pior na política, inúmeros casos de corrupção. Ele foi corresponsável pelo chavismo na Venezuela, e iria dar um golpe. A gente sabia que o Bolsonaro era o que ele é. Mas achava que uma facção liberal e o Exército, que tinha um prestígio de 30 anos depois da ditadura e pessoas esclarecidas, poderiam segurar o cara. Mas não deu.

Ou seja, Lobão sabia — porque não era surpresa nenhuma — que Bolsonaro era o que é, mas acreditava que a “facção liberal” e o Exército “poderiam segurar o cara”. Não vamos entrar no mérito de pensar o que Lobão entende por “facção liberal”, nos basta o que ele pensa do exército para concluirmos que, se o cantor via Bolsonaro apenas como uma alternativa para “se ver livre do PT”, a fé de Lobão nas Forças Armadas é sintomática do quanto o cantor se preocupa com a democracia.

Se a queixa era da falta de alternância de poder, se o medo era de um golpe, fiar a tutela de um lunático a uma instituição que no passado manteve o país afastado da vida democrática por 21 anos à custa de centenas de vidas e que, no presente, tem nos seus quadros oficiais que vão deliberadamente às redes sociais atacar poderes e instituições da República, mostra que Lobão, de 1989 para cá, não só deu uma guinada à direita, mas deixou de se comprometer com a democracia.

Retirar seu apoio a Bolsonaro fez com que Lobão perdesse algumas amizades, uma das mais ilustres a do vocalista da banda Ultraje a Rigor, Roger Moreira. O cantor tem fama de inteligente — diversas matérias abordam o QI alto do artista —, mas acredita na conspiração comunista do Foro de

São Paulo, em marxismo cultural e aplaude figuras como Olavo de Carvalho e cia.

Em 2014, o cantor respondeu, através de suas redes sociais, ao escritor Marcelo Rubens Paiva, cujo pai — ex-deputado federal — foi torturado, morto e teve seu corpo ocultado pelos militares em 1971, no decorrer da ditadura militar brasileira. O escritor, durante a Feira Internacional Literária de Paraty (Flip) mencionou Roger para falar da desinformação dos brasileiros a respeito da ditadura militar brasileira. Nas suas palavras:

Ele vai até ficar bravo. É meu amigo, escreveu músicas ícones da minha geração e de combate à ditadura, hinos do movimento das Diretas Já Hoje, ele tem reações completamente opostas, e acusa a Dilma de terrorista. Se até pessoas que participaram têm essa confusão, imagina os garotos que moram na periferia de grandes cidades, que não têm acesso.

Roger não ficou nada satisfeito com a fala de Marcelo Rubens Paiva, e foi xingar o escritor no Twitter, falando o que pensava sobre a ditadura militar e sobre os indivíduos que foram assassinados por ela. Para o cantor de QI elevado, o pai de Marcelo Rubens Paiva teria “morrido” defendendo o comunismo, já a família do vocalista não foi perseguida “porque não estava fazendo merda”.

Lobão e Roger Moreira se assemelham em relação ao que pensam do período da ditadura, se não fazem elogios aos militares, se não chamam o período de revolução, defendem de forma enfática que o golpe militar de 64 teria livrado o Brasil do comunismo, e que teriam sido perseguidos apenas os indivíduos que queriam transformar o Brasil em uma nova Cuba. Daí,

para eles, tudo bem as torturas, as mortes e os desaparecidos.

Os dois ícones do rock pós-ditadura agora são pró-ditadura e o reacionarismo deles não parou por aí; foram defensores enfáticos do golpe de 2016 e ávidos cabos eleitorais de Jair Bolsonaro. Mas se Lobão pulou fora do barco bolsonarista, Roger se mantém defensor do mito: segundo o cantor, manter o PT fora da Presidência é o principal motivo, mesmo com os escândalos de corrupção do atual governo. Nas palavras do cantor: "Não é por causa de corrupção, é mais pela ideologia, coisas com as quais não concordo e não consigo entender como tem gente que concorda". Roger Moreira continua:

O cara que fala "e o Queiroz?" tenta comparar uma coisa ruim com outra como se fosse igual. O cara [Lula] roubou bilhões do BNDES, financiou ditaduras. Você quer comparar com um negócio que também está errado [o caso envolvendo Flávio Bolsonaro e Fabrício Queiroz], mas é menor. Não é dizer amém a tudo que o cara [Jair Bolsonaro] fez, mas talvez não seja a hora [de criticar].

Com o fim da ditadura militar brasileira, o rock ganhou um novo capítulo. Como vimos, a geração de roqueiros da década de 1980 aproveitou o momento de abertura política para se expressar, ao colocar abaixo toda ideia de organização e ordem até então em pauta. Bandas como Legião Urbana, Ultraje a Rigor, Paralamas do Sucesso e Titãs; cantores como Cazuza e Lobão expressaram, por meio de suas músicas, o descontentamento e o descrédito com o universo da política. Essa desilusão se tornou uma das principais características dessa geração de músicos. Sinais dos tempos.

Muitas dessas figuras saíram dessa cena com pitadas de anarquia, revolucionária ao seu modo — ao considerarmos o contexto do fim da ditadura militar — e adentraram o século XXI chafurdados no reacionarismo ou, ao menos, em sinceros flertes com a direita que nas décadas anteriores eles diziam criticar. São exemplos: Léo Jaime, que ficou contrariado com a reeleição de Dilma Rousseff e fez ferrenha oposição à presidente no decorrer de seu mandato, embora tenha sido contra o *impeachment*. Outro caso é o de Dinho Ouro



*Manifestantes pedindo pelo
Impeachment de Dilma Rousseff,
17 de maio de 2016*

Preto, que conseguiu ser contrário ao golpe de 2016 ao mesmo tempo que cobria Sérgio Moro de elogios. Os casos mais radicais, no entanto, são sem dúvida os de Lobão e Roger Moreira.

Segundo Nelson Motta:

A MPB, a geração mais tradicional, dizia que a garotada dos anos 1980 foi criada sob a ditadura, não pôde ouvir nada, não viu determinados filmes, não leu alguns livros e matérias nos jornais. Foi criada na alienação. Engano total! Porque essa juventude veio com muito mais fúria e informadíssima. Tanto que Cazuza e Renato Russo foram os primeiros a tocar em dois temas-tabus para a esquerda e para a direita: sexo e drogas.

O rock da década de 1980 ganhou fama de ser alienado, sobretudo, se comparado com a MPB, que então cumpria o papel de crítica do regime político. O rock brasileiro, surgido no final da ditadura brasileira, não queria falar de política, ou melhor, desdenhava da política para abordar temas voltados para a sexualidade e o consumo de drogas. A política aparecia na contestação do que estava posto, como conjunto de ideias velhas que não afetavam aquela geração.

Não seremos simplistas de reduzir a geração de 1980 a figuras como Lobão e Roger. Mas parece que, ao menos em parte, o desinteresse e o descontentamento dessa geração de artistas com a política levou parte deles a um tacanho reacionarismo. No fim das contas, a questão é mais complexa e não se explica pelo fato dessa geração não ter experimentado as mazelas da ditadura apenas pela pouca idade que tinham na época; queriam falar de outras coisas, de temas como sexo e drogas, mas

não apenas pelo descontentamento, também pela desinformação. Quatro décadas depois, figuras como Lobão e Roger mostram desconhecer completamente o Brasil, não entendem nada da história e da política do país. E de uma forma estranha, essa fração reacionária do rock, vinda lá da década de 1980, nos ensina que a sua relação com a direita não é coisa recente.



Existe um fetiche de fardas e indumentárias ligadas ao Regime Nazista, mesmo pelas pessoas que condenam o nazismo como ideologia. Lemmy Kilmister, líder da banda Motorhead, era colecionador dessa memorabilia, mas deixava claro que sua admiração pelo nazismo envolvia apenas a apreciação pela estética visual dos uniformes

“US + THEM”: O ECLIPSE DE ROGER WATERS NO BRASIL

Luis Gustavo Mandarano

*Everything under the sun is in tune,
but the sun is eclipsed by the moon
(Eclipse, Roger Waters)*



Apesar do apelo anárquico e revolucionário, este show do Sex Pistols, em 2002, foi pouco mais que uma volta por razões financeiras

O gênero musical chamado rock & roll, originário dos Estados Unidos da América em finais dos anos 1950, trazia já em suas bases o conflito, a luta e a resistência. O blues e o country, estilos cujas adaptações e transformações rítmicas e temáticas acabaram dando origem ao rock, eram o desenvolvimento da música criada pelos escravizados das *plantations* estadunidenses, estabelecidas no sul do país desde o século XVIII. Com o fim da Segunda Guerra Mundial, o rechaço aos soldados negros retornados – sua dificuldade em conseguir trabalho e em reincluir-se socialmente – escancarava a intrincada questão racial norte-americana e as grandes diferenças de oportunidades, ainda hoje longe de solucionar-se. Dessa maneira, as canções de Frank Sinatra ou Bing Crosby, atreladas ao *establishment* e ao “sonho americano”, ignorando conflitos e questões internas mal resolvidas, pareciam não corresponder aos anseios musicais e principalmente à identidade desses grupos de jovens. Retornar ao blues e ao country foi seu caminho natural. Entretanto, como as antigas canções dos estilos igualmente já não refletiam bem o novo momento e as novas necessidades, muitas adaptações e experimentos criativos fizeram nascer uma nova música, e com ela grandes ícones como Muddy Waters, Ray Charles, e, especialmente para a temática em destaque, Chuck Berry e Little Richard. É verdade que em um primeiro momento, a revolução e a transgressão faziam-se presentes muito mais nas roupas, na forma com que se cantava ou tocava os instrumentos, ou mesmo na reação que a música causava nas pessoas. Não demoraria, contudo, para que a política e a reivindicação passassem a estar diretamente presentes nas letras e opiniões dos músicos.

No contexto da Guerra Fria, por exemplo, e especialmente da despropositada Guerra do Vietnã, artistas do jazz e do soul – outros desdobramentos da música negra estadunidense – como Nina Simone, Aretha Franklin, Quincy Jones e o próprio Ray Charles, através de letras, declarações ou cancelamentos de concertos, acirram os protestos contra os contornos da sociedade norte-americana, especialmente a questão racial. Ao mesmo tempo, o rock e o country já haviam, uma vez “esbranquiçados”, ganhado o mundo, e além de músicos e bandas estadunidenses como Bob Dylan, John Fogerty, Jefferson Airplane ou o canadense Neil Young, juntavam-se ao grupo nomes como John Lennon e Yoko Ono, tornando-se também figuras importantes nas lutas por mais igualdade e oportunidades em diferentes sociedades então já não mais restritas à América do Norte. Uma prova disso é a explosão do movimento punk na Inglaterra na segunda metade da década de 1970. A crise econômica e o desemprego em massa inspiraram as canções de bandas como Sex Pistols e The Clash, com seu caráter irônico, irreverente e muitas vezes agressivo contra o *establishment*. No entanto, como visto, é em meados da década de 1960 que o rock se estabelece como poderosa arma a favor da conscientização e da reflexão na sociedade ocidental.

A explosão do estilo na Europa, principalmente durante e depois do fenômeno musical e midiático dos Beatles, havia dado origem a diferentes surtos criativos. O rock psicodélico londrino se havia formado em tal contexto, tendo o ano de 1967 como seu ápice. E nenhuma banda aí nascida conheceria tanto sucesso como The Pink and Floyd Sound, posteriormente, somente Pink Floyd. O grupo fundado por Roger

Waters e Nick Mason ganhava nesse período um novo líder, vocalista e guitarrista: Syd Barrett, um amigo de infância de Waters. Os novos contornos da banda traziam uma estética e uma música que, ao mesmo tempo, ajudavam a construir e a se alinhar com a cena psicodélica dos anos 1960. É, contudo, em um momento posterior e sob a liderança do próprio Roger Waters, com composições que já não refletiam em nada ou quase nada o momento psicodélico da banda, que eles ganhariam o mundo. E poucos grupos musicais criticaram tanto o *establishment* quanto o Pink Floyd de 1973 a 1984. Após a saída de Waters, a banda perderia essa característica, passando a fazer uma música mais espacial e onírica, focada nos solos precisos e vocais suaves de David Gilmour. Waters, que visitaria o Brasil diversas vezes a partir dos anos 2000, em sua carreira solo, seguiria tendo a crítica política e social como grande bandeira. Este texto tratará de eventos marcantes provocados pelos concertos da turnê “Us + Them”, sua última passagem pelo país.

Na segunda metade de 2018, em meio às tensas prévias das eleições para presidente naquele ano, em um Brasil politicamente polarizado de uma maneira que ao menos as novas gerações jamais haviam visto, as apresentações da turnê de Waters geraram bastante polêmica. Por razões as quais aqui não haveria tempo nem espaço para explorar, uma parte da (por si mesmo assim considerada) “elite” brasileira, que havia abraçado o recém-estabelecido “bolsonarismo”, em sua ignorância de matéria e especialmente seu parco conhecimento da língua inglesa, constatava subitamente que o músico britânico criticava governos violentos e totalitários, além do capitalismo e da desigualdade, defendendo em linhas gerais uma forma de

pensamento progressista a qual se chocava com o populismo vulgar e agressivo, cerne do discurso do então candidato a presidente Jair Messias Bolsonaro. O Brasil descobria Roger Waters. Porém, melhor dito, Roger Waters descobria o Brasil. Partindo desse ponto, o texto comentará relações históricas entre um grupo específico de canções do rock – as composições da fase política da banda Pink Floyd, entre 1973 e 1984, além dos trabalhos solo de Waters – e o pensamento progressista e anticapitalista, geralmente ligado ao que se quer chamar ideário das esquerdas. Em um segundo momento, abordará a questão da ascensão da ultradireita e da normalização de seu discurso a partir de meados da década de 2010, no Brasil. Por fim, apresentará e analisará seu curioso choque em outubro de 2018.

Diversos caminhos poderiam ser trilhados quando se quer comentar as relações entre o rock e a crítica sociopolítica tanto no Brasil quanto no mundo. Além dos artistas já mencionados, bandas mais recentes como U2, Radiohead, System of a Down ou Rage Against the Machine, por exemplo, vêm deixando sua marca na história da música através dessa crítica e de duras análises sobre a identidade e as escolhas da sociedade capitalista Ocidental. No caso do Brasil, apesar das amarras da ditadura, os anos 70 viram despontar figuras como Raul Seixas ou os grupos Secos & Molhados e Os Mutantes, que, à sua maneira, transgrediam, desafiavam, e não à toa tiveram maiores ou menores problemas com o regime. A explosão de bandas de rock nos anos 80, os primeiros após as duras décadas controladas pelos militares, introduziam um novo cenário na música brasileira. O rock tornava-se o estilo mais popular entre os jovens e grupos como Le-

gião Urbana, Titãs, Capital Inicial e Os Paralamas do Sucesso abusavam da crítica e irreverência nesses tempos inaugurais de liberdade vividos pela democracia brasileira. Nas próximas décadas, bandas como O Rappa, Planet Hemp ou Detonautas Roque Clube nunca deixariam de criticar o sistema e sua violência. A estreita relação entre a cena rock – no Brasil e fora dele – e a crítica sociopolítica poderia render incontáveis livros – que oxalá sejam escritos! A escolha por tratar do caso específico de Roger Waters neste texto dá-se pelos contornos e pela força que sua última passagem teve pelo país. De alguma forma, embora seja um caso particular, ele parece resumir muito de nossa trajetória política recente em um triste diálogo com uma série de más escolhas e vícios de nossa caminhada sociopolítica através dos tempos. Trata-se de uma ferida ainda aberta e parece apropriada sua reflexão neste momento.

Antes do choque

Após diversas variações de estilo e diferentes formações, a banda então chamada Tea Set recebe em 1964 o guitarrista Syd Barrett, que, como dito, se tornaria o principal compositor do grupo, mudando seu nome para The Pink and Floyd Sound e posteriormente Pink Floyd. Apesar do sucesso dos primeiros singles e do primeiro álbum lançado – “The piper at the dates of Dawn” –, o uso excessivo de drogas por parte de Syd e as graves sequelas que lhe estavam causando acabaram impossibilitando sua permanência e abrindo as portas para David Gilmour, que embora tocando juntamente com Barret por um curto período, se tornaria em seguida o único guitarrista do grupo.



Turnê *Us+Them* e placa em homenagem à vereadora covardemente assassinada

Com a saída de Syd, a banda passaria por um longo período de busca de identidade, quando todos compunham e canções nascidas de seus longos *jams* tomavam lados inteiros de alguns de seus LPs. O som espacial, as belas ou incômodas melodias e as letras filosóficas e poéticas atraíam determinado público, ainda que a banda andasse distante do *mainstream*. No início dos anos 70, Waters apareceria com a ideia de que compusessem um álbum temático, para o qual já havia escrito boa parte das letras. Assim, "Eclipse", por fim batizado "The dark side of the moon", alimentando-se das incertezas e da depressão do mundo em 1973, transcende o cenário musical alternativo inglês e eleva o Pink Floyd a outro patamar em sua história. Deixando para trás os clubes londrinos, a banda passa a lotar estádios pelo mundo.

O sucesso do experimento daria a Roger Waters muita influência e poder de decisão dentro do grupo e as letras dos próximos álbuns — nominalmente, *Wish You Were Here*, *Animals*, *The wall* e *The final cut* — exporiam acima de tudo suas ideias e sua visão de mundo. Sendo o autor de praticamente todas as canções do período, os

versos filosóficos e introspectivos de outros tempos davam lugar a uma crítica política e social profunda, que representaria, junto aos efeitos visuais cada vez mais sofisticados em seus concertos, a característica principal dessa década do Pink Floyd, — período em que nascem todos os seus grandes êxitos tanto no universo dos álbuns como no das canções.

"The dark side of the moon" é produzido em 1972 e coincidentemente tem vários momentos das gravações de suas faixas presentes no filme "Live at Pompeii" (1972), do diretor Adrian Maben. "Dark side" venderia 45 milhões de cópias, sendo um dos álbuns mais bem-sucedidos da história e tendo um amontoado de recordes atrelados a seus números. Todavia, o mais importante para a discussão são as inquietações trazidas pelas letras de Waters. O álbum conta com alguns dos hits mais importantes da história da banda, ou mesmo da história da música, como *Time* e *Money*. Além delas, canções como *Breathe*, *Us and them* e, ainda que sem uma letra, as desesperadoras *On the run* e *The great gig in the sky* ajudavam a moldar o caráter do trabalho que, concluído apoteoticamen-

te com *Brain damage* e *Eclipse* mudaria para sempre a trajetória da banda. As mensagens presentes nessas canções forjavam um novo Pink Floyd, então crítico da sociedade Ocidental e de todas as suas mazelas.

O tema central do álbum era a loucura — melhor dito, todas as enfermidades sociais presentes em um mundo capitalista e egoísta em franca aceleração que nos levavam à loucura. Já na segunda faixa, *Breathe*, encontram-se fragmentos como: "Run, rabbit run; dig that hole; forget the sun; and when at last the work is done; don't sit down; it's time to dig another one" ("Corra, coelho corra; cave esse buraco; esqueça o sol; e quando finalmente o trabalho estiver feito; não se sente; é hora de cavar outro"). Dando o tom do álbum, o trecho, em sua crítica ao trabalho alienado e incessante, prepara a entrada de *On the run*, faixa frenética em que, coroando anos de experimentações eletrônicas da banda transparecia a crescente velocidade do mundo e a alteração de nossa percepção do tempo. Não à toa, *Time* é a próxima faixa. Além da potência da canção em si, dos vocais incandescentes e do solo inesquecível de David Gilmour, a letra de Waters acentua a problemática do tempo na sociedade capitalista aberta com *On the Run*. Ali, após a apresentação de um contraste entre um personagem que "perde a largada" da corrida da vida moderna e depois passa a buscar desesperadamente recuperar o "tempo perdido", encontra-se em sua conclusão o fragmento "Every year is getting shorter; never seem to find the time; plans that either come to naught; or half a page of scribbled lines. Hanging on in quiet desperation is the English way; the time is gone, the song is over; thought I'd something more to say..." ("Todo ano fica mais curto; parece que nunca encontro o tempo;

planos que se tornam nada ou somente uma página com rabiscos. Esperar em quieto desespero é a maneira inglesa; o tempo acabou, a canção acabou; pensei que teria algo mais a dizer..."). O lado A do álbum termina com o desespero de *The Great gig in the sky* e a temática da religião e do medo da morte. Junto com a ambiência de tormento trazida pelo piano de Richard Wright e os gritos de Clare Torry, pequenos fragmentos de respostas de pessoas entrevistadas sobre a questão da morte no próprio estúdio durante a gravação do álbum confirmam a temática.

Formando seu rol de elementos que levam à loucura na sociedade capitalista e já havendo tateado o trabalho alienante, a percepção do tempo e o binômio religião/medo da morte, o álbum inicia seu lado B com *Money*, um elemento indispensável dentro do contexto em evidência. Além dos inconfundíveis ruídos de moedas em seu início e da forte presença da linha de baixo de Waters, os traços de blues dados à canção teriam tido a intenção de remeter à escravidão (no caso, a escravidão negra norte-americana), visando sublinhar a dependência do dinheiro por parte do homem da sociedade capitalista. O solo crescente iniciado com um saxofone e concluído com marcantes linhas de guitarra tocadas duplamente por Gilmour dão a ideia de um vício crescente e de uma busca incessante que leva à solidão, à loucura ou mesmo à morte. Das letras, contudo, pode-se extrair de forma ainda mais clara as questões planteadas pela banda. Lê-se, por exemplo, os trechos "new car, caviar, four-star daydream; think I'll buy me a football team" ("carro novo, caviar, sonho de quatro estrelas; acho que vou comprar um time de futebol") ou "I'm in the hi-fidelity first class

traveling set; and I think I need a Lear jet” (“Estou no programa de viagens de primeira classe de alta fidelidade; e acho que preciso de um jato particular”), que deixam claro a ganância e a busca desenfreada por mais. E os irônicos versos finais referindo-se aos detentores do dinheiro: “Money, it’s a crime; share it fairly, but don’t take a slice of my pie. Money, so they say; it’s the root of all evil today. But if you ask for a raise, it’s no surprise that they’re giving none away...” (“Dinheiro, é um crime; divida-o de maneira justa, mas não tire uma fatia de minha torta. Dinheiro, assim eles dizem, é a raiz de todos os males hoje. Mas se você pedir um aumento, não é nenhuma surpresa que não lhe deem nenhum...”).

A solidão e a negação do sucesso, da felicidade e do sentimento de exclusividade em teoria trazidos pelo dinheiro e sua busca incessante vêm representados na melancólica e em momentos desesperada *Us and them*. Futuramente dando nome à turnê de Waters, à qual se retornará neste capítulo, a letra da canção inicia-se com os seguintes versos: “Us and them, and after all we’re only ordinary men” (“Nós e eles, e no fim, somos só homens comuns”). Além da calma do piano e do saxofone em sua introdução, esses versos, com seu inesperado efeito *delay*, ajudam a marcar o contraste da faixa em relação à anterior. As ideias de solidão e de crítica à busca por ser maior e melhor por meio da riqueza confirmam-se ainda em versos como “Black and blue, and who knows which is which and who is who; Up and down, and in the end, it’s only round and round” (“Preto e azul, e quem sabe qual é qual e quem é quem; para cima e para baixo, e no fim são somente voltas”).

A faixa instrumental *Any colour you like* parece representar um curto alívio

antes da conclusão da obra, que se inicia com *Brain damage*, canção que marca a real chegada da loucura – uma loucura construída por meio de todos os elementos anteriormente narrados. Os primeiros versos da canção parecem referir-se a um personagem que, então louco e paralisado, lembra-se de outros tempos. Lê-se: “The lunatic is on the grass, the lunatic is on the grass; remembering games and daisy chains and laughs, ‘got to keep the loonies on the path”” (“O lunático está no gramado, o lunático está no gramado, lembrando-se de jogos, guirlandas de margaridas e risadas; ‘tenho que manter os loucos sob controle”). E ainda que aqui esse personagem possa ser qualquer um, Waters é mais específico nos próximos versos: “The lunatic is in the hall, the lunatics are in my hall; the paper holds their folded faces to the floor, and everyday the paperboy brings more” (“O lunático está no rol de entrada, os lunáticos estão em meu rol de entrada; o jornal traz suas faces dobradas no chão, e todo dia o entregador traz mais”). Os loucos postos em destaque por ele – embora não exatamente diagnosticados como tal – são os poderosos, políticos e generais que estampam as capas dos jornais.

Poesia musicada com arranjos fortes e explosivos, *Eclipse* dá um final quase sinfônico a “The dark side of the moon”. Sua ideia central é dizer que no mundo em que vivemos, tudo o que acontece estaria em perfeita harmonia sob o sol, no entanto o sol estaria eclipsado pela lua. Assim se concluía a obra que lançaria o Pink Floyd a voos muito mais altos e deixaria de vez sua marca na história da música. Analisando fatores externos, o lançamento do álbum coincidia com um momento de grande tensão internacional, que levaria à crise do

petróleo de 1973 e a todas as suas consequências. É natural pensar que o clima de desapontamento e desânimo de um mundo ocidental assumidamente em depressão pode ter contribuído decisivamente para o imediato êxito do álbum. Pensando internamente, uma nova fórmula de composição havia sido experimentada e um novo Pink Floyd estabelecia-se: uma banda crítica das mazelas de um mundo capitalista e egoísta – que questionava seus rumos justo naquele momento –, e cujos pilares podiam levar à loucura. Todos os demais álbuns dessa fase e igualmente os trabalhos solo de Waters viriam direta ou indiretamente a perpassar sendas aqui abertas.

O próximo trabalho, lançado em 1975, "Wish you were here", teria como tema central a ausência e não apresentaria de maneira direta tantos temas complexos e conflituosos como seu antecessor. No entanto, faixas como *Welcome to the Machine*, *Have a cigar* e o clássico *Wish you were here* trazem em seus versos, de maneira poética e às vezes irreverente, uma forte crítica anticapitalista. As letras do álbum são dedicadas a Barrett e às forças mercadológicas que, no entendimento de Waters, haviam colaborado para levá-lo à loucura e que, naquele momento, pressionavam todos os membros da banda. Em *Welcome to the machine*, por exemplo, leem-se os versos "Welcome my son, welcome to the machine; What did you dream? It's alright we told you what to dream" ("Bem-vindo meu filho, bem-vindo à máquina; o que você sonhou? Está tudo bem, nós te dissemos o que sonhar"), aparentemente perpassando os conflitos vividos por Syd no momento em que o grupo mudava o patamar de seu êxito nos anos 60 e via subir a pressão comercial da gravadora e seus agentes por

mais *singles* e mais sucesso. Isso sabidamente havia incomodado a Syd e, por fim, refletia um dilema vivido por eles mesmos naquele momento de mudança na representatividade da banda. A faixa seguinte, *Have a Cigar*, é toda dedicada a esse mesmo tema e tem versos como: "Come in here, dear boy, have a cigar, you gonna go far; you gonna fly high. You never gonna die, you gonna make it if you try; they're gonna love you" ("Entre aqui querido, fume um charuto, você vai longe, você vai voar alto. Você nunca irá morrer, você vai conseguir se você tentar; eles vão amar você"). A crítica à sociedade capitalista e aos elementos que levam à loucura estão presentes, ainda que, como dito, de maneira menos direta e mais poética. É a faixa que dá nome ao álbum contém igualmente trechos que apontam para a mesma problemática, qual seja, a pressão mercadológica sobre sua arte, o que, segundo o próprio Waters, levava os membros da banda a terem pouca vontade de estar ali compondo e gravando. Mais que a ausência de outros, Waters é enfático ao dizer que o álbum também traduzia a ausência deles mesmos durante todo o processo de gravação. A letra de *Wish You Were Here* traz versos como: "Did they get you to trade, your heroes for ghosts, hot ashes for trees, hot air for a cool breeze..." ("Eles lhe fizeram trocar seus heróis por fantasmas, cinzas quentes por árvores, ar quente por uma brisa fria") ou "How I wish you were here, we're just two lost souls, swimming in a fish bowl, year after year; running over the same old ground, what have we found? The same old fears" ("Como eu queria que você estivesse aqui, nós somos somente duas almas perdidas, nadando em um aquário dia após dia; correndo sobre o mesmo velho chão, o que

encontramos? Os mesmos medos"). Os versos poderiam perfeitamente ter sido escritos para Syd, embora Waters afirme que não, que foram feitos para qualquer um que partilhe dos sentimentos ali representados. Com o álbum "Animals", de 1977, a crítica sociopolítica estaria de vez estabelecida na obra do Pink Floyd. Correlacionando específicos grupos sociais com diferentes animais, as letras das canções do álbum atingiam cruamente as bases do mundo capitalista moderno, caricaturando empresários, políticos, religiosos e as pessoas que seguem sua cartilha entendendo ser essa a melhor ou mesmo a única forma de se viver. Assumidamente de inspiração marxista e em claro diálogo com "Animal farm" (*A Revolução dos Bichos*) de George Orwell, as canções do álbum dividem os homens em três grupos principais: *dogs* (cães), *pigs* (porcos) e *sheeps* (ovelhas). Em uma perspectiva espelhada no materialismo histórico, os porcos representam principalmente os proprietários dos meios de produção – além de políticos e outros indivíduos poderosos, no caso da canção. Os cães, por sua vez, representam os pequeno-burgueses, candidatos eternos a porcos, que buscam entender os caminhos por entre as veias do capitalismo tecnocrático para atingirem seus objetivos. Para isso, estão dispostos a tudo, ignorando quaisquer preceitos morais ou éticos, e tendo a certeza de que se chegarem a atingir seus objetivos gananciosos, os fins haverão justificado os meios. Por fim, as ovelhas representam o proletariado, os trabalhadores, a massa manipulada por porcos e cães. A eles, pão e circo, além de uma dose de divindade oferecida e encorajada pelas outras classes de animais, a quem muito interessa sua constante alienação e sua ilusão meritocrática.

Confirmando o acima apresentado, na canção *Dogs*, leem-se versos como: "You have to be trusted, by the people that you lie to; so that when they turn their backs on you, you'll get the chance to put the knife in" ("Você tem que ter a confiança das pessoas para as quais você mente, de forma que, quando elas virarem as costas para você, você tenha a chance de apunhalá-las"); ou "Deaf, dumb and blind, you just keep on pretending that everyone is expandable, and no one has a real friend" ("Surdo, burro e cego, você simplesmente segue fingindo que todos são descartáveis e ninguém tem um amigo de verdade"). Já em *Pigs (Three different ones)*, Waters anota: "Big man, pig man [...], when your hand is on your heart, you're nearly a good laugh, almost a joker, with your head down in the pig bin; saying «Keep on digging»" ("Grande homem, homem porco; [...] quando sua mão está no peito, você é quase uma boa risada, quase um palhaço, com sua cabeça no chiqueiro; dizendo: «Continuem cavando»"). E, por fim, em *Sheep*, lê-se: "Hopelessly passing the time on the grassland away; only dimly aware of a certain unease in the air; you better watch out! There may be dogs about..." ("De maneira desesperançosa, passando o tempo nos pastos gramados; pouco conscientes sobre uma certa inquietação no ar; é melhor prestar atenção! Pode haver cães por aí...") ou ainda "What do you get from pretending the danger is not real? Meek and obedient you follow the leader" ("O que você ganha fingindo que o perigo não é real? Manso e obediente, você segue o líder").

"The Wall" (1979) e "The final cut" (1983) são álbuns cujas letras refletem especialmente os fantasmas internos de Waters. Depois de um incidente durante a

turnê de "Animals", em que o músico teria cuspidido no rosto de um fã, a ideia original de uma parede existente entre eles levaria Waters ao entendimento de que todos construímos um muro em torno de nós mesmos para proteger-nos do sofrimento, que pode ser gerado por tudo o que nos rodeia. Assim, as diferentes instituições da vida de um indivíduo, como seus pais, seus relacionamentos ou a escola, representariam os tijolos com os quais se construiria esse muro. Embora com uma temática em linhas gerais menos interessantes para a reflexão aqui presente, há, por exemplo, nas canções *Goodbye blue sky* e *When the tigers broke free* (presente somente no longa-metragem homônimo de 1981 e incluído nas versões mais recentes do álbum "The final cut"), uma pesada crítica à guerra, além de *What shall we do now?* (presente somente no longa-metragem e no álbum ao vivo "Is there anybody out there?") que dialoga muito bem com a crítica à sociedade capitalista presente nos demais trabalhos mencionados.

Em *Goodbye blue sky*, por exemplo, lê-se: "Did you see the frightened ones? Did you hear the falling bombs? Did you ever wonder why we had to run for shelter when the promise of a brave new world unfurled beneath the clear blue sky?" ("Você viu os assustados? Você ouviu as bombas caindo? Você já se perguntou por que nós tínhamos que fugir buscando abrigo quando a promessa de um admirável mundo novo se espalhava sob um limpo céu azul?"). A crítica à ganância incentivada pelo capitalismo, como antecipado, reflete-se na canção *What shall we do now?*, na qual se encontram os versos: "Shall we buy a new guitar? Shall we buy a more powerful car? Shall we work straight through the night? Shall we

get into fights?" ("Devemos comprar uma nova guitarra? Devemos comprar um carro mais potente? Devemos trabalhar por toda a noite? Devemos entrar em brigas?").

"The final cut" marcaria o fim da era mais prolífica da banda. O álbum é formado por canções relegadas para "The wall" e assemelha-se mais a um disco solo de Waters do que a um efetivo trabalho do Pink Floyd. Tendo um processo de produção e registro bastante conturbado, nem o álbum, nem qualquer uma de suas faixas conheceriam o sucesso entre o grande público. Ao final de sua gravação, quando a banda já tinha como membros somente Waters e o guitarrista David Gilmour, o primeiro deixaria a banda, que só voltaria a tocar como Pink Floyd quatro anos mais tarde, após uma jornada judicial que faria com que Gilmour e ele não se falassem por mais de vinte anos. Sendo de toda sorte interessante para este texto, assim como em "The wall", "The Final Cut" trazia diversas canções apresentando severas críticas à guerra e àqueles que a fomentam. Lançado em 1983, uma das canções cita nominalmente Margaret Thatcher, questionando a primeira-ministra sobre os rumos dados à política inglesa, que vivia momento conturbado às vésperas de sua primeira reeleição (junho de 1983) escorada especialmente na vitória do exército inglês na despropositada Guerra das Malvinas. Questiona Waters: "What have we done? Maggie [apelido para Margaret], what have we done? What have we done to England? Should we shout, should we scream? What happened to the post-war dream? Oh Maggie, Maggie, what did we do?" ("O que nós fizemos? Maggie, o que nós fizemos? O que nós fizemos com a Inglaterra? Deveríamos gritar? Deveríamos berrar? O que aconteceu com o sonho

do pós-guerra? Oh Maggie, Maggie, o que nós fizemos?”).

O que se quer concluir com a apresentação acima é que tudo o que há de mais conhecido feito pelo Pink Floyd sempre foi marcado pela crítica sociopolítica e anti-capitalista — um duro ataque aos ditames do mundo moderno e à violência que teria sido fundamental para construí-lo e é vital mantê-lo. Os principais trabalhos solo de Waters seguiriam na mesma direção, embora nunca mais viessem a conhecer um êxito nem sequer aproximado ao que os anos de Pink Floyd lhe haviam proporcionado. Dentre eles, dois merecem atenção: “Amused to death” (1991) e “Is this the life we really want?” (2017). O primeiro seguiria muito alinhado à temática da guerra e da alienação, como acontecia com o Pink Floyd nos tempos em que o baixista liderava a banda. O segundo, embora perpassando essas mesmas temáticas, traz as discussões para o momento atual, sendo justamente o álbum apresentado pela turnê “Us + Them”.

O crescimento sorrateiro da ultradireita no Brasil

Em 2016, como se sabe, o Congresso brasileiro organiza-se para promover o *impeachment* da presidente Dilma Rousseff, reeleita por estreita margem de votos em 2014 e desde ali impossibilitada de governar frente aos arranjos de deputados e senadores visando tornar seu mandato insustentável. A clara ideia no Congresso era a de que qualquer outra coisa seria melhor que o governo da petista. Seu impedimento, contudo, não seria suficiente, uma vez que o ex-presidente Luiz Inácio Lula da Silva ti-

nha grandes chances de vencer as eleições de 2018. Num “grande acordo nacional”, de uma só vez afastava-se Dilma e prendia-se o ex-presidente Lula em um processo pouco embasado “conduzido” pelo ex-juiz Sérgio Moro — que ganharia um ministério no novo governo a ser estabelecido. Dessa forma, a união de forças especialmente entre o Congresso, a Suprema Corte e a grande mídia deixava o caminho aberto para qualquer candidato que não saísse das filas do Partido dos Trabalhadores em 2018.

Dentre os presidenciáveis, estava Jair Bolsonaro, político de carreira com mais de trinta anos de vida pública, poucas realizações e muitas polêmicas acumuladas. Bolsonaro encontrava-se perfeitamente alinhado com os anseios da ultradireita crescente no mundo. Seu discurso superficial, violento, tradicionalista, intolerante e baseado em falácias religiosas atraía a atenção de muitos, ainda que parecesse difícil que representasse um contingente de votos suficiente para que ganhasse a eleição. No entanto, à medida que esse grupo de seguidores hipnotizados comprava seu discurso, outros setores viam nele uma oportunidade de interromper os catorze anos de governo de esquerdas no Brasil (os dois últimos anos do segundo mandato de Dilma haviam tido Michel Temer do então PMDB como presidente). É interessante notar que, embora alinhado com todas as propostas da ultradireita espalhada pelo mundo, a grande mídia brasileira — e, consequentemente, as pessoas nas ruas — tratavam-no simplesmente como um candidato de direita, afastando-o do termo de caráter radical e também abraçando-o como grande opção capaz de vencer as eleições.

Uma caixa de Pandora abria-se, e em pouco tempo o efeito nefasto de seu discurs-

so – de normalização da violência, de des-caso pelos direitos humanos e de distanciamento de uma ideia de civilidade – já podia ser visto nas ruas, nas mesas de bar e nos almoços de família. Feridas ainda abertas por duas décadas de uma violenta ditadura militar voltavam à tona, e pessoas que há muito já não se sentiam à vontade para proferir suas ideias intolerantes estavam novamente confortáveis para fazê-lo. O país entrincheirava-se, especialmente quando em outubro de 2018 confirmava-se a vitória de Jair Bolsonaro, apoiado principalmente por sua massa de seguidores fanáticos e quase toda a autodenominada “elite” brasileira que, assim como a mídia, via nele um nome forte contra qualquer candidato de esquerda e pouco se importava com as atrocidades que dizia em seus discursos.

Roger Waters pousaria no Brasil justamente nesse mês de outubro – logo após o primeiro turno das eleições – e as trincheiras que tanto narrara em suas canções ou incluía em vídeos do Pink Floyd estariam diante dele, o que foi possível notar já nas primeiras noites da turnê.

Eclipse – “um” Brasil versus Roger Waters

Em 9 de outubro, Waters fazia o primeiro show de “Us + Them” em São Paulo. Assim como em todas as partes do mundo, o músico mesclava a crítica a políticos de relevância internacional, como Donald Trump, Theresa May ou Emmanuel Macron, com nomes locais. Nessa primeira noite, em certo momento do concerto, liam-se as mensagens: “resista ao neofascismo” e “o neofascismo está crescendo pelo mundo”. Em seguida, aparecia no telão o nome de



Kristian Bjornard, o criador da imagem acima, em 2010, disse que Punk Floyd seria uma grande reparação na história do Rock de Esquerdas

políticos de diferentes países considerados por Waters como apoiadores do ideário neofacista ou proto-neofacista. No fim da lista, estava o nome de Jair Bolsonaro. Assim, o que a grande mídia brasileira escondia a sete chaves, Waters revelava a uma parte da plateia (já que a outra o sabia muito bem), que imediatamente mostrou-se incrédula e inconformada. O muro que havia entre os que estavam no estádio levantou-se imediatamente. Gritos de “Ele não” – expressão cunhada contra Bolsonaro – e de “Fora PT” misturavam-se a aplausos e vaias. Se a intenção do músico era provocar a plateia, ele havia conseguido com êxito. No final da apresentação, na erupção da canção *Eclipse*, o telão mostrava a hashtag #EleNão e cinco minutos de gritos, aplausos e vaias se seguiram. Com as manifestações já acalmadas, Waters fez um discurso tão incisivo quanto suas mensagens no telão: “Vocês têm uma eleição importante em três semanas [referindo-se ao segundo turno da eleição presidencial]. Vão ter que decidir quem querem como próximo presi-

dente. Sei que não é da minha conta, mas eu sou contra o ressurgimento do fascismo por todo o mundo. E como um defensor dos direitos humanos, isso inclui o direito de protestar pacificamente sob a lei. Eu preferiria não viver sobre as regras de alguém que acredita que a ditadura militar é uma coisa boa. Eu lembro dos dias ruins na América do Sul, e das ditaduras, e foi feio”.

Decepcionada, uma parte do público cogitava pedir reembolso do valor pago pelo ingresso, pois afirmava não haver comprado suas entradas para estar em um evento político e sim em um evento de entretenimento – uma ideia de que entretenimento e política não deveriam misturar-se. Resulta claro tratarem-se de fãs que nunca entenderam ou prestaram atenção no que Roger Waters havia escrito ou dito ao longo de sua carreira – o que se buscou recordar mais acima neste capítulo. A polêmica seguiria nas noites seguintes.

Em 10 de outubro, no segundo show em São Paulo, dois acontecimentos chamariam a atenção. O primeiro deles foi a exibição de uma faixa sobre o nome de Jair Bolsonaro com os dizeres “Ponto de vista político censurado”. No entanto, todos sabiam do que se tratava e a explosão de aplausos e vaias foi ainda maior que na véspera. Ademais, uma parte da plateia já foi para o concerto preparada para protestar contra o músico e destaca-se um cartaz com os dizeres “*Fuck You Roger, Play the Song*” (“Vá se foder Roger, toque a música”). A divisão entre o público foi mais evidente que na primeira noite, uma vez que as pessoas já sabiam o que encontrariam. Waters, ele mesmo entendendo melhor o quiproquó que havia causado, diria em entrevista concedida logo depois desses primeiros concertos: “Eles são os inimigos,

eles são contra quem deveríamos lutar, não entre nós. Isso é o que eles [os poderosos] querem, que lutemos entre nós, porque enquanto lutamos entre nós, não focamos no nosso verdadeiro problema”.

O concerto de Brasília, em 13 de outubro, teria os mesmos contornos da segunda noite em São Paulo, inclusive a faixa na qual se lia “Ponto de vista político censurado”, presente em todos os demais concertos até o final da turnê no Brasil. A apresentação de Salvador (dia 17 do mesmo mês) seria mais emocionante, especialmente por uma homenagem ao capoeirista Moa do Katen-dê, esfaqueado em um bar da capital baiana durante uma discussão sobre política em que criticava o então candidato Jair Bolsonaro. Uma foto do capoeirista era mostrada no imenso telão sob aplausos, vaias e gritos de “Ele não”. Waters então muito emocionado pediria paz. Em Belo Horizonte, no dia 21, a mensagem #EleNão não apareceria no telão pela primeira vez. O concerto aconteceria mantendo a dinâmica polarizada dos demais, porém de maneira menos intensa. No Rio de Janeiro, três dias depois, além de todos os elementos já mencionados, a apresentação seria marcada por uma longa homenagem à vereadora Marielle Franco, assassinada brutalmente em crime ainda não solucionado. Além de trazer ao palco a viúva, a irmã e a filha de Marielle, Waters cantou com uma camiseta com os dizeres “Lute como Marielle”, o que emocionou parte do público, levando-o ao tradicional coro “Ele não”, sempre respondido por “Ele sim” ou “Fora PT”.

O concerto de Curitiba do dia 27 teria contornos especiais, por acontecer na véspera do segundo turno das eleições presidenciais. Na sexta-feira, 26, a justiça eleitoral do Paraná teria mandado ad-

vertir as produções de grandes eventos sobre restrições a manifestações político-partidárias a partir das 22h de sábado, devido à legislação eleitoral brasileira. A advertência se baseara em um pedido do Ministério Público Eleitoral, que citava especificamente o show de Waters. O MPE teria pedido que se notificasse a produção da turnê e o próprio artista sobre a proibição de exibir especificamente "dístico, *hashtag* ou qualquer outra conduta que configurasse propaganda de apoio ou repúdio" de natureza política. Cabia a Roger Waters cumprir a petição e assim foi feito, contudo, com uma pequena provocação. Segundos antes da hora marcada para a proibição (22h), as luzes do estádio Antônio Couto Pereira apagaram-se e o telão exibiu: "Essa é a nossa última chance de resistir ao fascismo antes de domingo. Ele Não!". Em seguida, mostrou: "São 10h. Obedeçam a lei". O estádio viria a baixo, sempre nos moldes dos concertos anteriores, ou seja, com gritos, aplausos e vaias.

Dia 30 de outubro, já com Bolsonaro eleito, Waters fazia a última apresentação da turnê em Porto Alegre. Uma apresentação mais tranquila e curta que as anteriores, devido a uma tempestade que, interrompendo o concerto, parecia lembrá-lo de que havia perdido aquela batalha. No entanto, aquele mês de outubro ficaria peculiarmente marcado pelo choque entre a clara mensagem de Waters e uma parcela de brasileiros que não a entendia por questões linguísticas, cognitivas ou talvez verdadeiramente políticas. Para o alento do músico bretão – e também o nosso, como democracia e nação –, as palavras de Milton Nascimento, Márcio Borges e Fernando Brant: "outros outubros virão, outras manhãs plenas de sol e de luz!".

Este texto, como dito, tenta contar uma história do rock. Relata eventos ocorridos em um lugar específico e em um tempo igualmente específico. Trata-se de um momento em que rock e política se eclipsaram em estádios lotados espalhados por todo o Brasil. Também expõe, ainda que indiretamente, um pouco de nossas mazelas históricas: nosso descaso pelo público, nosso compactuar com a violência – tanto no que se refere a atos quanto discursos –, nosso tradicionalismo e nossa intolerância. No entanto, acima de tudo, demonstra como a arte e especialmente a música com seu grande poder de difusão podem representar poderosos instrumentos de conscientização e chamada à reflexão. Roger Waters, um estrangeiro, alguém que assistia nossa dura partida desde a arquibancada, parecia perceber melhor uma série de elementos os quais muitos de nós, suados e cansados em combate, não conseguíamos ver. Além disso, o texto busca lembrar o que o músico vem escrevendo nesses últimos quarenta anos. Dessa forma, para suas próximas turnês (que oxalá ainda sejam permitidas no Brasil!), a aquele que não se sente confortável com essa constante – e ao menos aqui, "recém-descoberta" – fusão entre música, política e crítica social em suas canções, seria recomendável buscar um outro programa. Quem sabe, ler um livro sobre rock...



ALBUM 9

**OUTRAS
LINGUAGENS**

BORN TO BE WILDE

Rafael Senra

*And his heart is laughing, screaming,
pounding,
The poem across the tracks resounding,
Shadowed by the exit light
His legs take their ascending flight
To seek the breast of darkness and be
suckled by the night*

*(A poem on the underground wall, Paul
Simon)*



Oscar Wilde

“E afinal, o que é rock & roll? A flor de Baudelaire ou a fuga de Rimbaud?”

A pequena subversão da frase de Humberto Gessinger dançou em minha mente no momento em que começava a escrever este texto. Se fosse uma paródia de texto literário, os acadêmicos diriam que sou um profanador barato, ou um baita de um herege. Mas fazer zueira com um verso de rock (ainda mais de uma banda de pop rock, e ainda mais dos Engenheiros do Hawaii) talvez não tenha tanto problema, certo?

Pois essa pequena paródia já abre caminho para que eu possa de antemão discutir duas coisas. A primeira é a que muitos leitores talvez estejam se perguntando: qual o sentido de falar da relação entre rock e literatura, se o primeiro é apenas um gênero popular barato, enquanto a segunda é tida como um dos mais privilegiados meios de expressão da história da humanidade? (Comum, Senso. 2022, p. 0)

Há uma resposta para isso. Na verdade, vou citar aqui de orelhada o que Terry Eagleton diz sobre como definir a literatura: é o que as pessoas de cada época dizem que é. Ou seja: apesar de hoje em dia tratarmos Shakespeare como o grande autor e escritor da Inglaterra, em seu tempo o dramaturgo William era apenas um mero operário da Companhia King's Men. Dito de outra maneira, ele era uma espécie de “Miguel Falabella” da sua época. Algo que é categorizado como “não literário” em uma década pode se tornar literário na outra, e até mesmo o literário do presente pode deixar de sê-lo no futuro.

Dito isso, já pretendo desde o início deste ensaio avacalhar a discussão sobre

a importância do rock e da literatura propondo o seguinte: como comparar uma expressão artística que possui quase 3 mil anos e uma outra que não completou nem cem? Me parece complicado, para dizer o mínimo. É por isso que decidi não tratar de juízo de valor aqui (até porque amo rock e literatura da mesma maneira). Interessa mais as aproximações entre essas duas formas de arte.

O que nos leva à segunda questão: será que é preciso existir rock para existir um *rockstar*? Será que os já citados Baudelaire e Rimbaud, ou mesmo caras como Oscar Wilde não eram verdadeiros astros de rock? Temos a cartilha quase completa: obras de força estética e transgressora ao mesmo tempo, o desprezo em relação às instituições, imoralidade que choca a sociedade burguesa, e, no caso de Wilde, até mesmo o penteado. Tivessem nascido a partir dos anos 30 ou 40, e a pena deles talvez fosse elétrica.

Portanto, entre rock e literatura existem mais pontos de contato do que diferenças. Dependendo da maneira como se lê um soneto, você quase pode ouvir um hit hat e um bumbo dando o ritmo certo. O rock apenas eletrificou uma atitude que sempre esteve por aí. É possível imaginar o deus grego Dionísio dançando o *duck walk* de Chuck Berry. Se Zeus lhe tivesse concedido a imortalidade, o filósofo Diógenes poderia ter se tornado integrante dos Sex Pistols em 1976. Coloque uns acordes de *mellotron* na *Odisseia*, de Homero, e você ouvirá puro rock progressivo. Vocês já entenderam onde quero chegar.

Se escritores como Flaubert ou Kerouac eram tão boêmios como qualquer roqueiro odiado por seus vizinhos, da mesma forma temos, no campo do rock, gente

como Brian May (PHD em astrofísica) ou Neil Peart (que, além de ser considerado o maior baterista de todos os tempos, tinha uma erudição tamanha que lhe valeu o apelido de "O Professor"). Tudo isso para dizer que é melhor esquecer os estereótipos e focar nos pontos de contato.

Perguntei antes se é preciso haver rock para existirem *rockstars*, e a verdade é que não sei responder. Mas uma coisa é fato: existia rock antes do rock. O termo tinha um significado bem conhecido na língua inglesa: era uma metáfora para "perturbar", "sacudir" etc. Há quem diga que a palavra venha de antigos idiomas nórdicos: do radical *rykkja*, que significa "puxar, rasgar, mover". Na primeira versão impressa dos contos de fada da Mamãe Ganso, de 1765, há uma canção chamada *Rock-a-bye Baby*. Na verdade, o livro era uma compilação de versos infantis. Está aí o primeiro encontro entre rock e literatura.

A literatura já havia cruzado o caminho dos gêneros anteriores ao rock. No caso do jazz, temos, por exemplo, o cantor e instrumentista Louis Armstrong, que escreveu e publicou sua autobiografia "Swing that music" em 1936, além de um livro de crônicas de sua cidade natal, intitulado "Satchmo", em 1954. E a literatura também influenciou o jazz, como podemos notar na composição feita por Thelonious Monk e Kenny Clarke em 1941 chamada *Epistrofia*, cujo título alude ao artifício literário em que a repetição de uma mesma palavra ocorre no final de algumas frases ou versos.

O jazz é definitivamente uma influência basilar para o romance "On the road" (*On the road - Pé na estrada*, no Brasil), do escritor *beat* Jack Kerouac. A despeito dos autores que venerava, como Thomas Wolfe, a questão é que Kerouac buscava

encontrar expressões paralelas que lhe permitissem inaugurar novos procedimentos na sua escrita – e o jazz seria uma dessas expressões. O autor constantemente compararia sua escrita ao sopro de um saxofone, de uma maneira bastante figurada e sem detalhes técnicos, mas o fato é que temos aí uma preciosa transcrição de sua intuição criadora. O poema *Howl [Uivo]*, de Allen Ginsberg,

publicado um ano antes de “On the road”, possui notas de rodapé que abordam a relação entre o jazz e o estilo da sua escrita.

Agora, se o rock não foi um influenciador das obras pioneiras da literatura *beat* (provavelmente porque a *beat generation* nasceu ao mesmo tempo que o rock), o inverso se mostra muito verdadeiro. Não é possível entender músicos como Bob Dylan, Jim Morrison ou Jerry Garcia sem passar pelos autores *beats*. Para ficar só em um paralelo, pense na técnica de “cut up” usada por William Burroughs nas suas obras literárias: consistia em recortar textos (às vezes tirados de jornais) e depois embaralhar aleatoriamente as palavras para encontrar novas possibilidades de sentido. Essa técnica acabaria sendo utilizada posteriormente por músicos como David Bowie ou Kurt Cobain. O mesmo Burroughs indiretamente batizaria as bandas Steely Dan (cujo nome foi retirado de um brinquedo sexual citado no romance *Naked lunch [Almoço nu]*, e *Soft machine* (inspirada em um romance de mesmo nome do autor *beat*). A influência deste escritor americano no rock foi longa: basta ver que, semanas antes de falecer, em 1997,



Dionísio

Burroughs participou do clipe de *Last night on earth*, do U2.

Mas talvez ninguém tenha sido mais influenciado pela literatura *beat* do que Bob Dylan, o lendário compositor e cantor que ajudou a lapidar o *ethos* roqueiro a partir dos anos 60. Vale lembrar que quem compõe uma música como *Like a Rolling Stone* e que também introduziu os Beatles ao consumo da erva maldita não pode ser classifi-

cado apenas como um artista folk. Dentre vários feitos de Dylan influenciados pelos *beats*, fiquemos apenas com a inesquecível turnê “Rolling Thunder Revue”, que configurou uma comitiva roqueira com o espírito de Jack Kerouac, e, além disso, contou com o poeta Allen Ginsberg como peça-chave das apresentações (Ginsberg fazia de tudo, desde recitar poesia e dançar até carregar caixas junto dos roadies). Em 1985, Dylan confessaria que o impacto dos *beats* em sua vida foi tão significativo quanto o de conhecer Elvis Presley.

Além das palavras dos *beats*, a palavra *beat* foi o grande mote para que John Lennon batizasse sua banda em 1960. Poucos anos antes, o mesmo jovem Lennon que ouvia Chuck Berry e Elvis com afino também editou uma revista caseira chamada *Daily howl*, além de ter “On the road” de Kerouac como um de seus livros de cabeceira. Posteriormente, quando os Beatles se tornaram famosos, Ginsberg e Burroughs se tornaram bons amigos de Lennon e McCartney (Burroughs, em especial, foi imortalizado na galeria de figuras que estampam “a” capa do disco, “Sgt. Pepper’s lonely hearts club band”).

Mas claro que a relação dos Beatles com a literatura, porém, iria muito além dos *beats*. A própria capa de "Sgt. Pepper's" inclui também nomes como Aldous Huxley, Dylan Thomas (o poeta que inspirou Robert Allen Zimmerman a se tornar Bob Dylan), Terry Southern, Oscar Wilde, Edgar Allan Poe, H. G. Wells, Sri Yukteswar Giri, e Lewis Carroll. Este último era um dos autores preferidos de John Lennon, e certamente influenciou canções como *I am the walrus* (a morsa foi tirada de *Alice through the looking glass*), ou as imagens fantásticas de *Lucy in the sky with diamonds*. Lennon amava escritores que utilizavam de *nonsense* e experimentalismo, numa lista que inclui Carroll, o poeta Edward Lear (citado nominalmente em *Paperback writer*) e James Joyce (o "goo goo g'joobs", também de *Walrus*, foi tirado de *Finnegans wake*). Talvez Lennon também visse a psicodelia como *nonsense*, e, nesse caso, poderíamos incluir *Tomorrow never knows*, cuja letra traz as primeiras linhas de um livro organizado, dentre outros, pelo escritor e guru do LSD Timothy Leary.

O próprio Lennon tinha pretensões literárias, e publicou livros interessantes como *In his own write*, de 1964, e *A spaniard in the works*, de 1965 — ou seja, ainda no período dos Beatles. Todo esse estofo permitiu que os Beatles trouxessem inovações líricas preciosas quando estamos refletindo sobre rock e literatura. Talvez não seja possível dizer que foram os pioneiros nesse aspecto, pois suas inovações foram graduais, e a cada salto experimental dado pelo

Fab four, outros artistas se sentiam impedidos a promover suas próprias inovações. O fato é que podemos detectar o desejo de subversão lírica ainda nos primeiros discos da banda, pelo menos se você considerar o incomum uso da terceira pessoa em *She Loves you*, ou até mesmo o narrador que pisca o olho ao lhe apontar uma elipse no discurso: "Ela tinha apenas dezessete anos / você sabe o que eu quero dizer" (em *I saw her standing there*).

Os Beatles sempre pressionaram o rock para além de seus limites. Essa era, afinal, a característica da chamada "Invasão Britânica", fenômeno que revelou bandas como Rolling Stones, The Kinks, Herman's Hermits e outras. Aqueles jovens meninos ingleses tentavam reproduzir ritmos americanos como podiam, e o resultado acabava soando naturalmente diferente. Contudo, os Beatles pareciam agir conscientemente em suas estratégias transgressoras, entendendo que o termo *roll* não está atrelado por acaso ao gênero que amavam. De influenciados pela literatura, os Beatles tornaram-se influenciadores. Para ficar em apenas dois exemplos, trata-se de uma banda fundamental no romance "High fidelity", de Nick Hornby, e

o premiado escritor Haruki Murakami chegou ao ponto de batizar duas de suas obras mais conhecidas com nomes de canções do grupo, o romance "Norwegian wood" e o conto "Drive my car". Do outro lado do Atlântico, quem talvez teria um papel semelhante ao trazer pressupostos literários para o universo do rock foi Dylan (ainda que ele só se tornasse



"I thought that if you had an acoustic guitar
Then it meant that you were a Protest Singer"

Morrissey



Jim Morrison

efetivamente um roqueiro anos depois de sua estreia), e os Beach Boys.

Até aí, estamos comparando os Beatles com artistas que surgiram na mesma época que eles. Mas, nos EUA, temos uma banda que ganhou notoriedade quando os Beatles já estavam avançados em sua carreira, e que, contudo, foram fundamentais no seu olhar ao mesmo tempo literário e roqueiro: The Doors. O próprio nome da banda faz referência a um livro de Aldous Huxley e também a um verso do poeta inglês William Blake. O vocalista e ícone Jim Morrison tinha inegáveis pretensões literárias, que, em seu breve tempo de vida, acabou canalizando quase que totalmente nas canções da banda. *Wild child*, por exemplo, remete aos dias finais de Rimbaud na África. Podemos falar aqui também de *The end*, que traz ecos do personagem Édipo (apesar de os versos de Morrison terem menos a ver com o personagem de Sófocles, e aludirem de fato ao complexo freudiano), ou da letra do dramaturgo Bertold Brecht em *Alabama song*.

No entanto, os Doors podem até terem sido mais ousados na dicção literária que os Beatles, mas seu léxico de influências é restrito ao Ocidente (o romantismo europeu do século XIX, o existencialismo francês, os

beats). Os Beatles talvez percam em profundidade, mas vençam na pluralidade. Afinal, as inovações inauguradas por eles não eram apenas multimidiáticas, mas multiculturais. O quarteto de Liverpool demonstrava um olhar generoso para o Oriente muito antes de irem morar no *ashram* do Maharishi Mahesh Yogi, em 1967 (por falar em literatura, o que os levou até o Maharishi foi o livro "Autobiography of a Yogi", de Paramahansa Yogananda). O mérito dessa aproximação com o Oriente é de George Harrison, chamado também de "beatle místico", o mesmo que, na canção *The inner light*, fez paráfrases inspiradas no *Tao te ching*.

A entrada da literatura oriental no panorama roqueiro fazia parte de um *zeitgeist* que é conhecido como "contracultura", termo que alude a uma revolução social e cultural que reverberou por todos os anos 60. Temos aí diversos escritores e obras literárias que prepararam o terreno para essa tendência. Dentre diversos nomes que poderíamos citar, como os autores *beats*, existe um que é essencial – sobretudo para entendermos o forte vínculo da contracultura com o Oriente.

O alemão Hermann Hesse definitivamente foi fundamental para gerações de roqueiros. Hesse tem forte influência da literatura oriental – por meio de obras que cristalizavam a filosofia e a espiritualidade do Oriente. Antes mesmo de escrever suas obras mais consagradas (quando ainda estava em sua fase romântica), o escritor sentia um enorme interesse pelo budismo; a leitura do filósofo Arthur Schopenhauer acabou potencializando esse interesse. Sua influência vai muito além de ter batizado a banda de John Kay, Steppenwolf, inspirada na obra homônima de Hesse ("O Lobo da Estepe" no Brasil). O clássico terceiro

disco da banda inglesa Camel, "The snow goose", quase foi uma adaptação do romance de Hesse (mas acabou adaptando um outro romance, do escritor Paul Gallico, que por sinal não gostava de rock, o que obrigou o Camel a incluir na capa do disco uma legenda que dizia "Music inspired by the snow goose", evitando assim tomar um processo do romancista).

Quando avançamos nos anos 70, notamos que a contracultura acabou transcendendo os traços hippies da década anterior, e passou a apresentar contornos cada vez mais difíceis de delinear. Ora as referências literárias se valem de tons épicos (os diversos exemplos pincelados do rock progressivo que serão discutidos mais adiante neste texto), ora se configuram no plano mais cotidiano e subjetivo (como *The dangling conversation*, de Simon & Garfunkel, que cita nominalmente Robert Frost e Emily Dickinson). Além disso, existem casos em que os escritores não são apenas citados, mas convidados a participar: duas bandas britânicas nascidas na virada entre as décadas de 1960 e 1970, ambas progressivas, são as principais referências das relações entre poetas e roqueiros. Me refiro ao Renaissance (que se associou à poetisa Betty Thatcher) e ao King Crimson (que chegou ao ponto de incluir o poeta Pete Sinfield como integrante do grupo).

Existe uma galeria de artistas cujas obras estão sempre na berlinda entre rock e literatura. Os já citados Bob Dylan e Jim Morrison são os exemplos mais lembrados, mas é preciso citar ainda o caso de Leonard Cohen, que começou sua carreira como poeta, e, diante da impossibilidade de viver financeiramente de seus livros, migrou para a carreira musical. Patti Smith também é um caso que merece menção especial. Co-

nhecida como "poetisa punk", a carreira musical de Smith sempre trouxe influências profundas de poetas como Rimbaud. Posteriormente, ela efetivamente migrou para a literatura, e sua obra mais conhecida é o livro de memórias "Just kids", que ganhou o National Book Award de 2010.

Todos esses nomes, por sua vez, devem bastante a um artista pioneiro na aproximação da literatura com o rock: Lou Reed. Desde os tempos de sua influente banda Velvet Underground, ainda nos anos 60, Reed já lia autores por vezes desconhecidos como Hubert Selby e Delmore Schwartz. Anthony DeCurtis descreve Reed como "um Virgílio vestido de couro". Por se situar em um campo que podemos pensar como rock alternativo, a contribuição de Reed nem sempre é tão lembrada; entretanto, é possível dizer que até mesmo gêneros que se desenvolveriam nos anos seguintes (como punk, indie, e outros) tiveram o trabalho de Reed como referência primordial.

Saindo de uma esfera mais restrita de roqueiros vinculados à literatura na época, podemos pensar que o contexto do rock dos anos 70 destacou pelo menos duas predileções literárias: os gêneros de fantasia e ficção científica. Led Zeppelin,



John Lennon

que é considerada talvez a grande banda de rock pesado da década, tem pelo menos três canções (*Misty mountain hop*, *Ramble on* e *The battle of evermore*) influenciadas pela trilogia "Lord of the rings" (*O Senhor dos anéis*) de J. R. R. Tolkien. Outro medalhão roqueiro da época, Black Sabbath, se inspirou em H. P. Lovecraft, escritor de fantasia e ficção científica, para sua canção *Behind the wall of sleep*.

Algumas bandas adotavam simultaneamente influências tanto da literatura de fantasia quanto da de ficção científica. A banda canadense Rush talvez seja o exemplo mais notável: por um lado, *Rivendell* traz elementos de Tolkien e *Xanadu* adapta o poema *Kubla khan* de Samuel Taylor Coleridge. Por outro lado, as menções ligadas à ficção científica talvez tenham, com o tempo, se tornado ainda mais perenes na identidade do trio: o principal exemplo está em seu grande épico divisor de águas *2112*, que traz profunda influência do romance "Anthem", de Ayn Rand (obra que já havia inspirado uma música de mesmo nome no segundo disco da banda, "Fly By Night"). Possivelmente o Rush seja uma

das bandas mais influenciadas por obras literárias, e seria necessário um outro ensaio para tratar da obra deles nesse quesito.

Na verdade, diversos músicos da época não apenas consumiam literatura de fantasia e ficção científica, como também tinham pretensões de ter uma carreira literária. Michael Moorcock, famoso escritor desses dois gêneros, liderou uma banda chamada The Deep Fix na juventude, e escreveu letras para o grupo de space rock Hawkwind. O fato é que esses dois gêneros influenciavam diversos artistas do período, ainda que nem todos proclamassem influências literárias explícitas em suas obras. Se no caso da fantasia é possível encontrar ressonâncias em artistas como Uriah Heep, podemos também detectar elementos de ficção científica em David Bowie. Em outros casos, as referências estão nos títulos das próprias obras: não há como se esquecer de Rick Wakeman e suas adaptações diretas de obras de fantasia ("The myths and legends of King Arthur And the knights of the round table", um disco conceitual que costura elementos de várias obras do ciclo arturiano) e ficção científica ("Journey to the centre of the earth", inspirado no livro homônimo de Júlio Verne). Nesse quesito, o produtor e músico Alan Parsons também merece menção especial com discos inspirados em Edgar Allan Poe ("Tales of mystery and imagination") e Isaac Asimov ("I robot").

Existe também todo um cânone de obras literárias místicas que influenciaram roqueiros dos mais diversos. O autor mais citado nesse quesito talvez seja Aleister Crowley, figura essencial em composições de artistas diversos, como Jimmy Page, Raul Seixas, Ozzy Osbourne e David Bowie. Ao retomarmos a influência da espirituali-



Camel

dade oriental no rock, nos lembramos de outro autor influente, que é o já citado Paramahansa Yogananda: a banda britânica Yes gravou um disco duplo, "Tales of topographic oceans", baseado em "Autobiography of a Yogi". Outra canção influenciada por essa obra foi *Babaji*, do grupo de soft/prog rock Supertramp, cuja letra traz um canto de devoção ao iogue Mahavatar Babaji, citado por Yogananda em seu famoso livro.

Outra tendência inaugurada nos anos 70 foi o de escritores inspirados no *ethos* roqueiro. Alguns vinham do jornalismo, mais especificamente do setor de crítica musical, oriundos de correntes como New Journalism e do Jornalismo Gonzo: autores como Tom Wolfe, Lester Bangs ou Hunter S. Thompson. Décadas mais tarde, essa tendência se desdobraria em romancistas profundamente influenciados pelo rock, sendo o já citado Nick Hornby um dos principais, mas outros nomes merecem ser lembrados, como Jonathan Coe, Don DeLillo, Nick Tosches, Chuck Klosterman, e, em algumas obras, Salman Rushdie. E me parece interessante mencionar o caso de Cameron Crowe, outrora crítico renomado da *Rolling Stone*, que acabou construindo uma carreira no cinema sem nunca abandonar sua sensibilidade roqueira. Apesar de não ter migrado propriamente para o campo literário, Crowe tornou-se uma espécie de Hornby da sétima arte.

A partir dos anos 80, a indústria musical clama por profissionalização, e temos um crescimento daquilo que se entende como *star system*, compreendendo um investimento maciço em produção e divulgação das obras. Gravadoras transformam aspirantes em astros da noite para o dia, e existe então uma cadeia de apresentações



Led of the Ring

ao vivo em festivais, clipes para a MTV e a TV em geral, recursos digitais, revistas sobre música, livros, documentários etc. Na medida em que essa estrutura mercadológica se torna mais sofisticada e rentável, modifica-se também a sensibilidade geral. A princípio, parece que um contexto assim tornaria as possibilidades de diálogo entre rock e literatura um tanto quanto rarefeitas. Mas referências literárias preciosas no rock ainda podem ser encontradas, e, ainda que algo digno de nota possa aparecer aqui e ali (como Kate Bush e sua *Wuthering heights* ou as reflexões sobre Nabokov em *Don't stand so close to me* do The Police), nos parece mais efetivo fazer uma busca através da *tag* "gêneros".

No campo do punk e do pós-punk, não teríamos sequer espaço aqui para falar de todas as referências usadas por alguns artistas em especial. Como o caso de Mark Smith, líder do The Fall. O próprio nome do grupo vem de um romance de Albert Camus. Smith lia autores como Lovecraft, Raymond Chandler e Malcolm Lowry, e as referências literárias podem ser notadas em diversas músicas, como, por exemplo, *Dr. Buck's letter*, que homenageia Charles Bukowski. Além de Smith, vale também citar os Smiths, ou, no caso, o cantor e letrista Morrissey, cuja obra é também repleta

de menções literárias. Podemos mencionar a inspiração de Virginia Woolf em *Shakespeare's sister*, ou a canção *Cemetery gates*, que cita três importantes escritores no mesmo verso (Keats, Yeats e Wilde). Por sinal, ao notar que Shakespeare aparece em outra canção dos Smiths (*Some Girls are bigger than others*), podemos constatar o quanto o bardo inglês aparece em canções dessa época (o Dire Straits com o hit *Romeo and Juliet*, ou Elvis Costello com seu disco "The Juliet letters"). Outro caso no punk envolve Joe Strummer, do Clash, cuja admiração de Federico Garcia Lorca por Strummer levou à canção *Spanish bombs*.

O gênero heavy metal renderia um outro artigo. O Iron Maiden, por exemplo, pode ser mencionado por várias músicas, algumas já denunciando sua linhagem literária pelos títulos: *Murders in the Rue Morgue* (Poe), *Brave new world* (Huxley), *Revelations* (Chesterton) etc. Somos forçados a resumir aqui um enorme arco de menções nesse estilo, que passam por bandas como Metallica (*For whom the bell tolls* e *Call of Chtulhu*, por exemplo) e Sepultura (que fez um disco inteiro sobre *A divina comédia*, chamado "Dante XXI").

Como é possível perceber, chega-se a um ponto na história em que o cruzamento entre rock e literatura torna-se quantitativamente notável, o que nos impede de analisar em profundidade cada um dos casos. Na verdade, essa profusão de citações só reforça o fato de que o elo entre esses dois campos é um fato consolidado. Contudo,

se mais alguma prova desse vínculo for necessária, ela certamente envolve um evento em especial que, por sua importância, merece figurar na conclusão do presente texto.

Em 13 de outubro de 2016, quaisquer dúvidas de que rock e literatura têm muito a ver foram completamente descartadas quando o comitê sueco anunciou Bob Dylan como o laureado com o Prêmio Nobel de Literatura, deixando para trás os favoritos daquele ano:

Haruki Murakami e Adonis. E olhe que a produção estritamente literária de Dylan é curta: compreende o livro "Tarântula", de 1971, e "Chronicles, Volume one" em 2004, além de livros com letras de músicas e outros com reproduções de suas pinturas. Mas o comitê ressaltou que a premiação era devido à criação de novas expressões poé-

ticas dentro da tradição da música popular norte-americana. Ou seja: um prêmio literário concedido por sua obra musical.

Existem outros detalhes por trás do prêmio que parecem ainda mais intrigantes, como o fato de Dylan ter feito charme para responder (foram duas semanas de silêncio), ou sua recusa em participar da cerimônia (enviou a cantora Patti Smith para representá-lo). Sem contar o seu polêmico discurso sobre o Nobel, que quase estourou o prazo de seis meses para ser feito, e, no fim, era praticamente composto por citações plagiadas do site *SparkNotes*, um guia popular para auxiliar estudantes. Quer coisa mais rock & roll que isso?



Bob Dylan

POMPEI POINT, OU TELAS MULTISSENSORIAIS DE PINK FLOYD

Luiz Couceiro

*I will make my bed,
She said, but turned to go.
Can she be late for her cinema show?*

(The cinema show – Written by Tony Banks, Phil Collins, Peter Gabriel, Steve HackettMike Rutherford)

Quando fui convidado para escrever esse artigo, levei ao pé da letra o título que me foi sugerido: rock e cinema. Rock e cinema somados pelo conectivo “e”. Ou seja, não para tratar de artistas de rock em papéis de filmes, nem para tratar de diretores de cinema como músicos. Como não consigo escrever nada através de narrativas em que montem cadeias de eventos como se eles ocorressem em termos de causa e consequência, não ofereço ao leitor um texto linear. Quem gostaria de algo assim pode até não continuar a ler, na medida da sua curiosidade. Cada um que literalmente sabe da sua, ou deveria saber. Também não serei misterioso acerca do que farei aqui nas próximas páginas, como o diretor Pedro Almodóvar começando alguns de seus filmes pelo final, para satisfazer os mais apressadinhos que somente querem saber como os dramas terminam — e não como nós terminamos com eles, ou eles conosco, sobre eles vivendo.

A ideia no texto é iluminar perspectivas sobre aspectos de cenários nos quais rock e cinema puderam se alimentar e viabilizar sua expansão estética, levando em consideração usos de tecnologias do ver e ouvir, dos movimentos em diversas velocidades de narrativas sincrônicas e diacrônicas. Em seu início, no final dos anos 1960, o grupo inglês Pink Floyd buscou em *Zabris-kie point*, do diretor italiano Michelangelo Antonioni, o exercício de sonorizar complexa narrativa existencial. A aventura foi rejeitada pelo diretor, pouco sendo usada no filme, de 1970, e até pouco tempo desconhecida do público em sua totalidade. O grupo decidiu proporcionar a si e ao público de cinema uma oportunidade multisensorial para vivenciar o rock em plenas ruínas de Pompéia. Filmado em 1971, “Live

at Pompeii" foi lançado no ano seguinte. Seria esse filme um registro exemplar de experiência comercial artística polifônica de músicos de rock fazendo cinema, procurando expandir tecnologicamente suas experiências estéticas, bem como as do público? A seguir, o leitor saberá em que termos desenvolvi essa aposta de que conseguiria de fato escrever algo nesse sentido, ou perto dele, e como a pergunta será respondida, qual tratamento que a ela darei para me ater naquilo que seria a soma, retroalimentação, entre rock e cinema.

Macabéa saiu de sua cidade natal para morar no Rio de Janeiro. A tia que lhe abrigava morreu em algum lugar do que se chama imprecisamente por nordeste. Nesse movimento nada melancólico, conseguiu emprego que lhe dava a chance de viver em uma vaga, em um quarto dividido com outras moças. O ambiente do centro da cidade era o das suas novas experiências existenciais, do universo de autoconhecimento que se lhe abria. Cada segundo era vivido como todos nós os podemos, a partir de nossa bagagem afetiva e reflexiva e dos arranjos particulares que Macabéa fazia, diferente, mas nem tanto, de todos nós. Linguagens de falas por palavras, por sinais diversos de interlocução, de introspecção, das sinestesias. Pela primeira vez na vida ela experimentou, por algumas parcas e marcantes horas, o arrebatador sentimento de tédio.

Miles Davis, trompetista e compositor de jazz estadunidense, não tinha nenhuma cópia de qualquer de seus discos em sua casa. Queria algo novo, e sempre criava novas situações para o jazz, somando admiradores, cultivando ódios de fãs que se sentiam traídos, confundindo outros tantos. Não queria ouvir o que já havia gravado. A tônica de sua carreira musical o levava a



trocar de músicos com frequência, que topassem e conseguissem acompanhar suas pegadas rumo ao desconhecido. No final dos anos 60, aceitou a sugestão de seu produtor na Columbia Records, Clive Davis, e rumou para San Francisco apenas para ver e ouvir as músicas que por lá novos artistas andavam exibindo. Davis foi um dos mais notáveis produtores musicais dos EUA, descobrindo talentos como Janis Joplin, Barry Manilow e Whitney Houston, dando suporte e confiança para bandas já consagradas, porém muito exploradas e vilipendiadas em inescrupulosos contratos, como o Grateful Dead, e artistas e gravadoras do então emergente hip hop, nos anos 80. Se reinventou ao fundar a Arista e se assumir gay publicamente, depois dos 60 anos de idade. Miles e Davis combinavam suas personalidades desde quando ele o tirou da pequena, porém marcante, gravadora de jazz Prestige, sem que Miles deixasse de cumprir o contrato, gravando com seu quarteto quatro discos sem direito a ensaios em poucas horas. Discos que se tornariam his-

tóricos para os estudiosos e aficionados do jazz de improviso. Do tédio veio a empolgação. E assim o disco "Bitches Brew" foi gravado e lançado em 1970, revelando artistas criativos, como o tecladista Chick Corea.

A personagem principal de *A hora da estrela*, livro de Clarice Lispector publicado em 1977, traz a marca do desamparo, e de como as saídas para o mesmo só podem ser encontradas pela vivência nos termos que cada desamparado se permite e consegue viver. Moradora do Leme e cronista do *Jornal do Brasil*, a autora condensou em poucas páginas sua percepção das histórias que ouvia das empregadas e feirantes com as quais tinha contato constante na condição de patroa, todas vindo de obscuros lugares do tal nordeste. Mas não tanto aquele onde Clarice morou. Experimentar até mesmo o tédio pode ser algo marcante na vida de qualquer pessoa, mas o que cada um faz com isso já é outra história. Pode ser algo dramático, prazeroso, reconfortante ou desconfortante. Envolve sentidos distintos ao de agitação, de se atingir significado imediato a qualquer forma de afeto. É vivenciar a diminuição da expectativa no nada fazer. Nada a fazer diante de uma vida trágica e das tragédias da vida, das que vimos chegando às que chegam de surpresa,

de repente, sem avisar, dando uma rasteira no tédio e no lugar de conforto.

Certa vez, houve uma erupção vulcânica que destruiu as cidades romanas de Pompeia e Herculano. Lugares reconstruídos por seus moradores, antes do Vesúvio cuspir lava até não aguentar mais em 79 d.C.. De tão forte que foi, o evento mudou o curso do rio Sarno, bem como a faixa do litoral, provocando uma cortina de cinzas e lama que esmagou silenciosamente tudo o que lá estava, humanos e não-humanos. Pompeia conheceu o desamparo novamente, sem possibilidade de retorno. Em 1749, acidentalmente, deu-se o início do encontro de sua existência, casas, objetos e corpos dos habitantes intactos, exatamente como foram cobertos pela macabra cortina. Um fabuloso sítio arqueológico passou a ser constituído, revelando dentre outros elementos um anfiteatro. O que é algo dessa natureza sem nada sendo encenado? Ambiente reservado para 20 mil pessoas, habitantes de Pompeia e visitantes, para assistirem gladiadores se engalfinhando, na maior parte das vezes. Pessoas divididas por prestígio para ver sangrentos espetáculos bancados pelos mais ambiciosos membros das elites locais.

Em 1970, Adrian Maben, jovem diretor de cinema, perdeu seu passaporte e não pode sair de Nápoles. Resolveu visitar Pompeia enquanto rolava o tempo da burocracia ser resolvida. A acústica do anfiteatro despertou nele a possibilidade de uma banda de rock fazer ali algum tipo de performance, ao vivo, sem plateia, somente com equipamentos e os técnicos das filmagens. Cabos deveriam ter metros sem fim para serpentear eletricidade, mero detalhe numa película diferente da recém-premiada sobre o Festival de Woodstock: a plateia



Eles estavam aqui!

não estaria dentro do filme, mas nas salas de cinema. Um convite à uma experiência coletiva e individual. Cinema para ser sentido, sem história em um lugar histórico, turístico mas com acesso restrito à visitação. Ensolarado, quente, com sensação de morte, gerando vida sonora. Esse tipo de situação deveria ser documentado. Levou a proposta ao agente da emergente banda Pink Floyd, quarteto que mostrava criatividade a cada álbum lançado, ainda longe do estrelato. Eles haviam sido contratados por Michelangelo Antonioni para compor e executar a trilha sonora de "Zabriskie point", segundo filme dos três que havia assinado com a MGM para serem lançados nos EUA, sendo "Blow up" (1966) o primeiro e "Passageiro, profissão repórter" (1975) o segundo. O título se refere ao homônimo marco geográfico de um dos lugares onde as temperaturas mais quentes na superfície terrestre foram registradas, o Vale da Morte, na Califórnia. Estado palco principal da contracultura, de diversas experiências artísticas e existenciais regadas ao consumo de substâncias bioquímicas sintetizadas em laboratórios não menos experimentais, principalmente ao redor das ruas Haight e Ashbury, em San Francisco, a trama narra a história de um casal embebido nos questionamentos comportamentais e políticos de então, indo do âmbito erótico-afetivo ao étnico-racial. "Zabriskie point" não foi sucesso de bilheteria e nem de público, e talvez seja o filme mais criticado por especialistas em cinema, acadêmicos ou da mídia, na filmografia de Antonioni.

Boa parte do trabalho do Floyd ficou de fora da trilha original, assim como músicas compostas pelo Grateful Dead e pelos Rolling Stones, sendo somente conhecidas em 1997, quando veio ao público a trilha comple-

ta, sem cortes. Meses depois, ainda vivendo o desamparo do trabalho ficar obscurecido pelas escolhas do diretor, eis que o grupo recebe a chance de unir em um filme cinema e música experimental, em um dos marcos arquitetônicos da terra de Antonioni. Gladiadores da tecnologia estavam prontos para algo jamais experimentado em Pompeia. Todos os desamparos trágicos, cada um em sua dimensão, seriam, por quatro dias, postos de lado: a falta de espetáculo no anfiteatro e a reviravolta literalmente cinematográfica do Floyd. Em seu filme, mesmo com um diretor profissional, a banda escolheria quais músicas entrariam pelas portas de Pompeia e pelos ouvidos do público.

Difícil pensar em cinema e rock sem lembrar dos filmes estrelados por Elvis Presley, no sentido de não serem exatamente uma soma — conforme o início desse texto. Ele cantava em filmes dos outros, não dialogando com diretores e produtores. Estava ali já como astro, para alavancar bilheterias com seu carisma, sua marca. Durante quase dez anos, ficou sem atuar em estúdios, musicais ou cinematográficos. Elvis Presley estava em baixa, em parte como Miles Davis em 1968. Para ele, experimentar San Francisco talvez fosse pedir demais. Já havia produzido rupturas em demasia e vendido quase um bilhão de discos — até hoje jamais sendo ultrapassado em cifras de capas de LPs e CDs negociadas. Havia sido entronizado como o Rei do Rock.

Elvis havia nascido e criado em 1935, na cidade de Tupelo, no Mississippi, ambiente altamente segregacionista e entusiasta fiel praticante do racismo. Filho único de família pobre, tendo perdido seu irmão gêmeo no parto, era encorajado pela mãe a frequentar cultos cristãos de igrejas afro-americanas para ver, ouvir e sentir as

músicas das quais tanto gostava. Não havia dinheiro para luz e muito menos rádio e discos em sua casa. Num período ainda marcado pela recuperação econômica da Crise de 1929, a família Presley vivia no que nos dias atuais assola milhões de pessoas no Brasil; insegurança alimentar. Sabiam o que comeriam naquela refeição, mas não na seguinte e nem ao menos se ela existiria. Quando Elvis estava com apenas três anos, seu pai foi preso por falsificar um cheque para comprar comida. Cumpriu seis meses. Ao sair, pouco tempo depois, a família teve a casa fragilmente construída completamente destruída por um tornado. Elvis não morreu por muito pouco. Dentre idas de vindas para instituições de caridade, encarando filas por uma fatia de pão — um *bagel* duro e frio e uma caneca de café com leite, ou “cream”, como se diz nos EUA —, aos 13 anos Elvis se mudou com os pais para Memphis. A ideia era ter empregos dignos e vida estável com ajuda das políticas sociais do governo federal, além de garantir mínima educação escolar ao filho, luz, rádio, vitrola, discos e um violão.

Mesmo loiro, pintava seus cabelos de preto. Os olhos continuaram azuis. Os movimentos até então inéditos para um cantor em espetáculos e *shows* na televisão ajudavam a reger a banda, bateria com os pés e quadris, guitarra e baixo com cada um dos braços. A explosão erótica foi ocorrendo aos berros com suas aparições com público cada vez maior, conectando a voz com os principais movimentos de sua original dança, mostrando alguém que além de cantar músicas oriundas do repertório de artistas negros, incarnava com vibração cada nota. Nas telas, viveu dramas erótico-afetivos como em “Coração rebelde”, papéis que beiravam ao cafajeste, o que pode

ser visto na trama de “Feitiço havaiano”, e delicadas situações para superar a perda do irmão, assumindo dois empregos, mote de “O seresteiro de Acapulco”. A prisão do pai se fez lembrar em *Jailhouse rock*, título também de uma de suas mais famosas canções. A trama mostra a fragilidade do sistema penal estadunidense ao ser condenado injustamente por homicídio culposo e só ter conseguido sair da prisão por um colega de cela ter descoberto seus talentos musicais acima da média. Tal como o pai, cumpriu somente parte da pena. Arte que liberta, literalmente. São estes poucos exemplos das mais de duas dezenas de filmes estrelados por Elvis.

Arte que libertava da pobreza extrema para a pobreza em condições mínimas dignas de existência, no apartamento do conjunto habitacional construído no *New Deal*, política do presidente Franklin Roosevelt (1933-7) para superar o mais rápido possível a já mencionada crise de 1929. Ou, como diria um rico reacionário que anda na moda, ou alguém do tipo, essa coisa de “dar dinheiro aos pobres”, ferindo pretensões quase biológicas ou exotéricas de explicações para o incansável sucesso material de poucos diante e por causa do fracasso de muitos. Tais atitudes do governo dos EUA possibilitaram o ambiente de diversão e arte para afro-americanos viverem suas mazelas na criatividade dos blues e jazz, localizados ao longo da Rua Beale. Em Memphis, a adolescência de Elvis foi propositalmente sem muitos freios, sendo postura educacional dos pais deixar que o garoto frequentasse os clubes e boates musicais, além de continuar indo aos cultos *shows* de igrejas de negros, que lhe fossem interessantes. Em todos esses ambientes, brancos pobres eram bem-vindos, desde que não reacionários. Na

primeira vez que caiu na estrada com outros músicos, gravando canções a cada dois meses para a micro gravadora Sun Records, toca todas as noites e em algumas tardes em bares de cidades paupérrimas, palcos onde os músicos se acotovelavam para ganhar os primeiros fãs, mas principalmente experiência, jogo de cintura para superar problemas previstos e outros nem tanto, e dinheiro para garantir as refeições — já que dormia no carro em andamento. Não são poucos os relatos de quem conviveu com Elvis de que ele jamais esqueceria a pobreza e o racismo.

Nos anos 1960, cada vez mais cinema não era seu ambiente. Estrelou seu primeiro especial de televisão no final de 1968, saindo da penumbra com sucesso relevante de um período que andava desamparado de novos fãs e não amparando os antigos com novos sucessos. Decidiu que gravaria um disco, aproveitando o vácuo da retomada da velocidade de *glamour*, sem perder a complexidade dos novos arranjos musicais que havia assumido. Se mostrava sensível às transformações políticas e de significação das maneiras de viver do período, todas ligadas às conexões entre racismo, pobreza e relações de gênero — presentes em passagens marcantes de sua trajetória desde o berço. Desobrigado a agradar quem quer que fosse, sabedor de que seu nome estaria eternizado nas histórias da música, seus agentes conseguiram com facilidade convencer a gravadora RCA a investir no novo álbum. Elvis bateu o martelo sobre o disco todo conter músicas de rock marcantes, para que não deixasse dúvidas acerca do reino sobre o qual havia sido entronizado. É aí que entra Mark James, artista que havia emplacado três *singles* como número um nas paradas de sucesso. Havia composto uma canção sobre amor não correspon-

dido, que, além de não empolgar o público, parece ter incomodado sua esposa, que desconfiava do amor ainda nutrido do marido por sua primeira namorada. James havia gravado no American Studio Recording, o mesmo onde estavam trabalhando Elvis e sua equipe de músicos e técnicos de som. O Rei do Rock ainda buscava as últimas faixas para terminar o disco, quando ouviu a renegada música. Começou a cantarolar e fazer novos arranjos ao violão, antes mesmo de saber se as partes envolvidas fechariam negócio acerca dos direitos autorais. Foi assim que *Suspicious minds* foi gravada sem delongas, quase ao amanhecer do dia 23 de janeiro de 1969, sendo eternizada como uma das mais marcantes músicas interpretadas por Elvis — e ajudando a dar a solidez ao disco, que entraria para a lista dos mais vendidos do rock.

O ambiente do final dos anos 60 era algo diferente para artistas da música e do cinema que se deixassem embebedar pelos incômodos das novas gerações, pertencendo-os a elas ou não. *Suspicious minds* contou com Donna Jean Godchaux nos marcantes vocais de apoio, cantora que iria integrar a banda mais simbólica da revolução artística californiana, Grateful Dead, de 1972 até 76. Banda nascida do amparo do guitarrista Jerry Garcia ao menino adotado por família rica, Bob Weir. Depois de sofrer nos processos de ensino e aprendizagem escolares, foi diagnosticado com dislexia, começou a ter aulas de violão e guitarra com Jerry, com quem passou a morar — e a quem a família pediu que o amparasse desde que garantisse que terminaria os estudos fundamentais. Agiram como dupla de guitarristas, inspirando-se em Miles no trompete e John Coltrane no saxofone, principalmente nas gravações do disco "A kind of

blue", uma das fontes sonoras para àquela geração de jovens músicos radicados em San Francisco. Exatamente a mesma banda com músicas preteridas por Antonioni, como Floyd. Miles envereda por amizades com proeminentes figuras que ganharam as telonas pelo premiado documentário sobre o Festival de Woodstock, ocorrido em Lake Hill, no norte do estado de Nova York, como os guitarristas Carlos Santana e Jimi Hendrix. A morte deste último interrompeu o processo de formação de uma banda que prometia ser inovadora como nenhuma outra na época. Aproximou-se de Betty Davis, das primeiras roqueiras afro-americanas, senão a primeira, assim como mulher pioneira como vocalista de uma banda de rock, seguindo a estrada aberta por Grace Slick, ex-modelo fotográfica de marcantes olhos azuis, compositora além de vocalista, à frente da banda também californiana Jefferson Airplane, e sua amiga Janis Joplin. Slick é autora de *Somebody to love* e *White rabbit*, uma das músicas mais executadas de todos os tempos, parte da trilha sonora de filmes e séries, como "Stranger things", do Netflix, executadas em sua banda inicial, The Great Society. Nova York, com a primeira mulher a tocar no Carnegie Hall, em repertório de folk music, Carole King, em 18 de junho de 1971, compunha com a Califórnia espécie de *hub* de inspirações artísticas catalisadoras de questionamentos de parâmetros comportamentais considerados opressores politicamente, e injustos em termos de condições de classe, gênero e raça.

Independente de leituras sistêmicas e acadêmicas acerca dos processos de acumulação de capital e concentração de renda, a produção social e histórica da pobreza e da opressão das classes trabalhadoras passaram a ser marcas absolutas na

obra do Pink Floyd, nas músicas como *Us and them*, levada aos cinemas por "Live at Pompeii". Elas foram usadas no disco "The Dark side of the moon", arte questionadora, experimentalista, multissensorial, de inconformismo com o abandono lutando para que as pessoas não caíssem em posturas niilistas diante de fatos como assassinatos de líderes políticos afro-americanos e forte repressão aos protestos pelos direitos civis da mesma parcela da população. A composição partiu de músicas excluídas do filme de Antonioni para serem construídas e aperfeiçoadas numa série de apresentações, de 1972 a 73, sendo a gravação do disco realizada em sessões ao longo desse mesmo período. Tornar o tédio e o abandono forças motrizes para sonhar, para fantasiar positivamente vidas possíveis, daquelas que nos fazem querer levantar da cama, nem que seja para tomar um revigorante café e avaliar com que força podemos pisar em quais estradas. *The great gig in the sky* conta com marcante desempenho da vocalista Clare Torry, que havia recebido a encomenda do produtor Alan Parsons de simplesmente soltar a voz e o coração, sem qualquer tipo de partitura ou programação prévias. Gritos femininos em ambiente masculino, tecnicamente competentes, imprevistos previstos, deixam desamparo e angústia cortarem qualquer possibilidade de tédio da vida de bate estaca da repetição do movimento de acumulação de capital, concentração de renda e suas consequências sociais. A voz de Dori Troy, cantora afro-americana com carreira solo e de apoio já estável, também compôs o nada desprezível papel feminino no álbum, com entonações as mais diversas.

A segunda faixa do disco de Elvis dizia que apenas o forte sobrevive, logo no

título. A novidade mais marcante no cenário contracultural veio em *In the ghetto*, quando narrou um círculo vicioso para quem nasce em condições sociais desfavoráveis e envereda por práticas criminosas. Morre um meliante e nasce um candidato. Assim narra a música em que o álbum, lançado em 1969, ironicamente dedica a arte de Elvis para Memphis, cidade não muito progressista e de fortes embates raciais, um dos berços da Ku Klux Klan e da luta pró-escravização de afro-americanos e da manutenção de sua difícil condição de existência. "From Elvis in Memphis", de Elvis em Memphis, do símbolo da beleza desamparando a imaginação dos desejos brancos por alguém supostamente despolitizado, um bobo da corte que havia cansado de encenar papéis pueris no cinema. Um disco que ligava indiretamente cinema e rock, mas não como fez Floyd e a equipe liderada por Mabon. Indiretamente falava do drama racial do Sul ao cantar sobre as mazelas de um gueto em Chicago.

Os músicos do Pink Floyd ampararam rock no cinema, cinema no rock, Pompeia e Floyd, a plateia e a experiência de ver, ouvir e sentir um filme. Uma erupção sensorial que não dizia uma palavra sequer sobre o acontecido na região, apenas cenas de lavas vulcânicas incandescentes, borbulhando ao som de músicas de artistas outrora postos para escanteio por Antonioni, eram exibidas. Boa parte do material rechaçado para "Zabriskie point" ironicamente fez parte do roteiro de "Live at Pompeii", na medida em que seriam aproveitadas em "The dark side of the moon". Momentos da composição do disco foram revelados ao público, tensões entre os artistas, maus humores, experimentação tecnológica, em cenas no calor desconfortante do anfiteatro

de Pompeia ou no confortável estúdio parisiense. Tanta conversa, reflexão, em depoimentos de cada um dos músicos, crises sobre cada nota, cada escala musical, poderiam ser cortadas por um simples pedido de fatia de torta em uma refeição coletiva.

Gravado e lançado em 1973, "Selling England by the pound" é o disco de maior sucesso de vendagem do Genesis, tendo Peter Gabriel como vocalista e *performer*. Os *shows* começavam com histórias de realismo fantástico por ele contadas, vestido com adereços teatrais os quais ia trocando ao longo das canções, de cujo ápice ocorreu no último álbum, "The lamb lies down on Broadway" (1974), antes de sua saída e do baterista Phil Collins assumir definitivamente os vocais. A epígrafe deste texto é a letra da canção *The cinema show*, que traz para o universo da vida cotidiana uma Julieta e um Romeu de camadas médias urbanas, encontrando-se para uma sessão de cinema. Cinema no rock feito por roqueiros, em sua complexa narrativa enquanto na mesma Inglaterra era gravado "The dark side", e havia sido produzido e finalizado a versão final de "Pompeii". História antigas revividas tendo o cinema como referência, com presença de elementos do ambiente mais amplo de contestações comportamentais e estéticas, com Londres não sendo mais a mesma após as apresentações de Jimi Hendrix e Janis Joplin, colorindo e inquietando mais ainda o já pra lá de agitado cenário musical da terra da Rainha. Rock e cinema rasgando o tédio da geração dos conformados pais da paz do pós-Segunda Grande Guerra nos centros urbanos de cidades das potências vencedoras. Tédio rompido com o amparo que desampara. Vozes femininas rompendo zonas de dominação masculinas, rascantes ou avelu-

dadas. Cinema e roque andando de mãos dadas como jamais passariam a deixar de caminhar depois da experiência de estar no cinema em uma sessão de "Pompeii". Uma sessão para ser vivida e ganhar os múltiplos sentidos das Julietas e Romeus do cotidia-

no nosso de cada dia, como prenunciava o final daquela canção: "Quando eu era um homem, como o mar eu enfureci/Quando eu era uma mulher, como a terra eu pari/De fato há mais terra do que mar". Novas antigas histórias.



Exposição Pink Floyd Live at Pompeii, Anfiteatro de Pompéia, 2017

SOM & IMAGEM; ROCK & QUADRINHOS

Ricky Goodwin Jr.

*Don't you wonder sometimes
About sound and vision?*

David Bowie

*Rock é a mesma coisa que quadrinhos,
só que é diferente*

João Gordo



Pintura rupestre de 12 mil anos atrás, na Chapada Diamantina, BA. A sensação é de uma celebração em que a música já estaria presente

O gênero artístico que mais possui afinidades com o rock é o dos quadrinhos

Para começar, no início de tudo que é o começo da vida, a música e o desenho andam de mãos dadas. As primeiras manifestações artísticas de uma criança se dão na música, balbuciando melodias, e no desenho, rabiscando tudo pela frente com os instrumentos que tem à mão. Uma semelhança é essa facilidade de expressão (mesmo que primária) sem necessitar de maiores recursos para sua execução.

Há outras identificações comuns à música e ao desenho, mas aqui vamos focalizar dentro da primeira arte num gênero musical específico (embora de múltiplos estilos) que é o rock. E dentro da segunda arte nos quadrinhos (principalmente as HQs alternativas), que possuem linguagem própria. Estritamente falando, são coisas distintas. Uma se baseia em sons. Outra em imagens. Uma é usufruída numa audição no tempo. A outra numa leitura no espaço.

Entretanto, se olharmos com atenção, as semelhanças se acentuam. Sociologicamente falando, ambos os gêneros surgiram de baixo para cima, com suas raízes fermentando nas bases da pirâmide. Em ambos, as obras têm uma reprodutibilidade em massa (e são criadas para tal). E — talvez por isso — por muitos anos foram considerados como cultura inferior, desprovidos de conteúdo relevante, ou por alguns segmentos como danosos à qualidade mental e ao tecido da sociedade (por outros, como alienantes em termos políticos). E — talvez por isso — ambos foram adotados avidamente por um público jovem buscando formas de contestação e de diferenciação em relação a tradições anteriores.

Outros capítulos neste livro narram como o rock & roll surgiu numa época em que, após uma guerra internacional, a classe média branca norte-americana vivia um ciclo de prosperidade, de inovações tecnológicas e expansão do consumo; mas numa estagnação comportamental, em que valores tradicionais e sentimentos patrióticos engessavam a vida em códigos de mesmices, girando em torno de núcleos familiares, mesmo que hipócritas. O próprio ciclo fortaleceu a identidade de uma classe etária — ou de consumidores — existente até então de forma difusa, que se voltou contra esse ciclo, buscando escapar da pasmaceira, almejando sensações que preenchessem o vazio nas planícies das imposições: os *teenagers*. Foi então que um caldo vazou dos substratos da sociedade, da cultura negra, dos marginais *beats*, das raízes dos subjugados & explorados & andarilhos & despossuídos, e borbulhou feito sal de frutas no estômago da América: o rock & roll com sua batida primeva alucinante, suas danças sensuais, e, sobretudo, com a promessa de um estilo de vida vibrante, que levava para além de horizontes. Algo de genuinamente seu, e não herdado, pré-embrulhado. Para os jovens, alívio imediato; para os pais, azia & má digestão diante da selvageria incompreendida.

Com os quadrinhos norte-americanos aconteceu algo semelhante. Nos anos 50, a indústria dos *comics*¹ oferecia basicamente três tipos de revistas: infantis, super-heróis e "para adolescentes", com jovens bem comportados e melodramas românticos. A era de ouro passara e as aventuras dos heróis eram frouxas e repetitivas, tendendo para o cômico. Pouco havia que arrebatasse os apanhadores nos campos de centeio

que buscavam escapar da mesmice através das subversões culturais.

"O mundo do rock tem mais a ver com o dos quadrinhos do que possa supor nossa vã sabedoria. Ambas as formas de manifestação cultural e artística surgiram em momentos críticos da história da humanidade, apelando para o lado rebelde de jovens ávidos para escapar da monotonia e do lugar-comum" (Roberto Guedes, escritor e roteirista).

Havia uma pequena editora chamada Educational Comics que — como o nome diz — publicava quadrinhos educativos. Quando o dono morreu num acidente, seu filho, William Gaines, assumiu a empresa e mudou a sua linha editorial e a cultura dos EUA. Trocou o nome da E.C. para Entertaining Comics e, sentindo que surgia um público para quadrinhos mais ousado, investiu nos gêneros de combate e terror. Suas histórias de guerra eram realistas, envolvendo dramas pessoais (lembrando que nesse pós-guerra muitos leitores eram ex-combatentes — ou combatentes, no caso da Guerra da Coreia) e sem as patriotadas que edulcoravam os esforços bélicos do império americano.

As revistas de terror — como "Tales from the crypt" e "Vault of horror" — traziam histórias realmente assustadoras, com uma violência bastante gráfica, e sempre com finais chocantes e inesperados. Os quadrinhos de crime tinham influência dos escritores *noir*, e as revistas de ficção científica — adaptando autores como Ray Bradbury, além de ter roteiristas próprios — ampliavam as fronteiras da imaginação com seus desenhos amalucados. E o mais importante: as histórias tinham forte conteúdo social e progressista, abordando temas como

¹ Termo em inglês para se referir aos quadrinhos.

o racismo, o meio-ambiente, a corrida nuclear, corrupção policial e política...

As revistas fizeram enorme sucesso e a editora passou a rivalizar com as *majors* do mercado.² A E.C. é considerada a primeira editora independente dos quadrinhos norte-americanos (desvinculada de uma megaestrutura comercial) e a independência se estendeu à liberdade concedida aos artistas e roteiristas em suas criações. O elenco tinha craques como Harvey Kurtzman, Wally Wood, Jack Davis, Al Feldstein, Basil Wolverton e um iniciante Frank Frazetta, entre outros.

A maior tacada da E.C., porém, foi o lançamento da revista MAD, em 1952. Harvey Kurtzman teve a ideia de lançar uma revista satírica, em que ele e os demais colaboradores da editora iriam mais longe ainda na sua revolução dos quadrinhos — e ali também do humor. (A partir de 1976, outros nomes viriam, como Don Martin, Aragonés, Al Jafee, Dave Berg e Mort Drucker.) MAD começou parodiando as outras publicações da E.C., depois passou a parodiar filmes e personagens de HQ, e a satirizar tudo que acontecesse na cultura, na sociedade e na política norte-americana. Foi demolidor. Contra a placidez, o deslante.

É difícil descrever o impacto que MAD teve no imaginário dos leitores num país conservador e engessado enquanto diques arrebentavam com enxurradas sobre os costumes (e o rock também foi um desses dilúvios). Vamos recorrer a Gloria Steinem, célebre militante feminista: "Quem quiser encontrar irreverência nos anos 50 terá que abrir as páginas da revista MAD". E citar Theodore Roszak, um dos maiores teóricos da contracultura, que colocou o poema

Howl (de Allen Ginsberg) e a revista MAD como os dois grandes marcos da iconoclastia da época. Como os quadrinhos têm penetração de massa maior que a poesia, podemos afirmar que a MAD fez a cabeça de toda uma geração que lia escondido no quarto aquele "lixo" proibido pelos pais (como insistia em ouvir aquela música "suja" e "pornográfica"). Praticamente todos os que viriam a criar o rock no seu apogeu dos anos 60 cresceram lendo a MAD. Um *wop bop a loo bop a lop bam bum* em forma de humor.

Pânico moral

O sucesso dos quadrinhos entre os novos consumidores culturais teve o seu preço. Apavorados com a perda de controle sobre seus herdeiros, diante dos terremotos comportamentais, os esteios da sociedade armaram contraofensivas. Uma delas partiu da publicação em 1954 do livro do psiquiatra Frederic Wertham, "The Seduction of the Innocent" — que através de estudos "científicos" ligava diretamente os quadrinhos à chamada "delinquência juvenil". Aludindo aos efeitos perniciosos de uma relação homossexual entre Batman e Robin, de um lesbianismo da Mulher Maravilha, e do fascismo do Super-homem sobre as mentes dos jovens incautos, Wertham alertava que a cultura dos quadrinhos acabaria por corroer a sociedade norte-americana. Mas seu alvo principal eram os quadrinhos apavorantes da E.C.

O alarido em torno do livro foi tamanho que o Senado dos EUA instituiu uma comissão parlamentar para investigar o assunto e dar uma dura nas editoras de quadri-

² *Major* = empresa que domina determinado mercado, estabelecendo as regras comerciais.

nhos. À histeria política do macarthismo, que enxergava comunistas em toda parte, somou-se a histeria moral que via depravação em cada traço. A imprensa punha lenha na fogueira e logo os cidadãos acenderam as suas fogueiras, incendiando gibis nos pátios. Antes que o governo adotasse medidas censórias, a indústria — como aconteceu com o cinema norte-americano em 1934 — se autorregulou estabelecendo um código de conduta a ser seguido por todas as publicações.

O Comics Code era draconiano: além de proibir palavras como "terror" ou "horror", personagens como vampiros e lobisomens e cenas de violência e de insinuações sexuais, desidratava a própria estrutura das histórias, onde o bem tinha que sempre vencer o mal e não poderia haver críticas às autoridades. Uma história de ficção-científica da E.C. chegou a ser proibida porquê... o protagonista era negro.

Nesse clima, os quadrinhos da E.C. foram asfixiados e deixaram de circular.³ A MAD sobreviveu por passar a ser impressa num formato maior e em papel melhor. William Gaines alegava que a MAD assim não era quadrinhos e não teria que se submeter ao Comics Code Authority.

Com o rock & roll nem foi preciso códigos ou censuras. O sistema capitalista



Contos da Cripta, reimpressão pela Ballantine Books em 1965. Capa de Frank Frazetta

absorveu as revoltas da juventude, as arruaças dos transviados, os casacos de couro e a electricidade das guitarras, digeriu tudo aquilo e devolveu às massas sob a forma de produtos muito bem embalados para não quebrar ou requebrar mais nada.

O forte sentimento segregacionista da América anulou ou suavizou os artistas negros que lideravam a revolução do rock e demais figuras foram cooptadas como uns Elvis cortando o topete, vestindo uniforme e servindo à pátria. Com exceção das

pequenas gravadoras de música negra, dirigidas para segmentos específicos, as paradas musicais voltaram a ser tomadas por baladas românticas e batidinhas anódinas. Paul Anka, Pat Boone, Frankie Avalon e disso pra pior.

Turn on, tune in, drop out

A garotada britânica assimilou o que havia de melhor no rock & roll, principalmente ao ouvir as suas raízes negras, e criou seu próprio estilo, desembocando naquilo que hoje é considerado como um gênero wchamado rock (diferente do movimento inicial dos anos 50 que seria o rock & roll). Stones, Beatles, Kinks, Who, Yardbirds,

³ Por trás do pânico moral sempre existem outros interesses. Neste caso, as editoras tradicionais aproveitaram a regulamentação para forçar a derrubada da E.C. do mercado.

Animals. Quando a invasão britânica tomou de assalto a cultura norte-americana (e mundial) a partir de 1964, reacendeu as chamas dormentes da rebeldia cultural, que já estavam sendo estocadas pelo movimento antirracista a favor dos direitos civis. Em seguida, os olhos da cultura dos EUA se voltaram para a Costa Oeste.

A proximidade com a Universidade de Berkeley, na vanguarda do movimento estudantil dos anos 60, o clima ensolarado e permissivo da Califórnia, a influência dos velhos *beatniks*, as experimentações lisérgicas, diversos fatores contribuíram para que San Francisco fosse o epicentro da contracultura dos anos 60. Se na Costa Leste a cultura do contra assumia uma militância mais politizada, com o SDS (Students for a Democratic Society) os Yippies e os Pantera Negras, na Costa Oeste a contracultura promovia uma revolução comportamental, com os hippies, o amor livre e o rock psicodélico, atingindo o auge no Verão do Amor em 1967.

Foi ali, nos grandes encontros coletivos em parques, regados a LSD e o som viajante de bandas como Jefferson Airplane, Grateful Dead, Moby Grape, Big Brother — e depois em festivais como Monterey, com Hendrix, Janis, Byrds, Canned Heat, Country Joe, Mamas & Papas e muitos outros — que, unida à repercussão das bandas britânicas, se constituiu o que é considerado a era mais criativa do rock, estabelecendo definitivamente esse gênero musical/comportamental.

E foi ali que um quadrinista chamado Robert Crumb decidiu imprimir por conta própria a sua revista e a levou para vender na rua, na esquina da Haight com a Asbury, o ponto fulcral do hippismo. A revista era a "Zap Comix" e esse lançamento foi o ponto

de partida de uma revolução artística onde surgiram os quadrinhos *underground*. Na forma de produzir: desvinculada de processos comerciais, em pequenas editoras ou por autopublicação, e por meios de distribuição alternativos. No conteúdo: sem os limites dos costumes, da moral e até mesmo do bom-gosto, com total exposição de temas sexuais, franco incentivo aos aditivos alteradores da mente e preconizando novas formas de comportamento. Ficou mais fácil publicar quadrinhos. E os jovens finalmente encontraram uma forma de arte que ecoava graficamente aspectos de suas vidas.

San Francisco era a meca, a meta de peregrinações de toda parte da América em busca dos sonhos de paz e amor, sexo e comunhão, e a ideia de pertencimento a uma tribo. SanFran na época não era uma cidade muito grande e quase todos os membros da 'tribo' se conheciam. O pessoal do rock e o pessoal dos quadrinhos eram ambos do mesmo bando, frequentavam os mesmos lugares e os mesmos eventos, com total sintonia entre essas formas de arte que buscavam captar o desbunde.

Os célebres pôsters dos concertos de rock hippies, no mesmo estilo psicodélico da música — e que influenciaram o design mundial — eram criados por quadrinistas como Victor Moscoso, Rick Griffin e Robert Williams (este, nos anos 80, faria a capa de "Appetite for Destruction", do Guns N' Roses, que seria proibida em vários países). O visual das artes de Griffin — que tocava cítara na banda Jook Savages — ajudou a definir o Grateful Dead, tanto em termos musicais quanto no tribalismo dos *deadheads* (os fãs fanáticos do grupo que o seguiam por toda parte, participando de viagens — lisérgicas — coletivas). O Blues Magoos

lançou o disco "The Electric Comic Book" (1967) inspirado na linguagem das HQ.

E Robert Crumb criou o que seria a mais famosa imagem da interação entre rock e quadrinhos: a capa do LP Cheap Thrills", da banda Big Brother & The Holding Company e sua vocalista Janis Joplin. Foi convidado para fazer a contracapa do disco, o espaço onde geralmente se coloca uma lista das faixas, ficha técnica com os participantes etc. Teve a ideia de desenhar essas informações como se fosse uma HQ. O pessoal gostou tanto que virou a capa principal e entrou para a história.

Crumb lançou a ZAP como um projeto pessoal, mas logo se tornou um coletivo, com os já citados Griffin, Moscoso & Williams e Gilbert Shelton, além do radical de esquerda Spain Rodriguez e o radical da pauleira S. Clay Wilson (ligado ao som pesado do rock de garagem). Uma das mudanças no jeito normal de se fazer revista era que não havia editor, cada um publicava o que queria. E várias

histórias nem sequer tinham um roteiro — algo inconcebível na época — com uma série de imagens ou onomatopeias sem narrativa linear. Outra inovação: influenciada pelo rock local, onde algumas composições eram criações coletivas da banda, e que nos concertos ao vivo se estendiam longamente, com os integrantes se revezando em solos (um conceito do jazz), essa

turma criou os Jam Comix, onde um artista fazia um trecho dos quadrinhos e passava para o outro, e assim sucessivamente. Os quadrinhos não tinham mais a obrigação de seguir uma linha (ser engraçados, por exemplo, ou mesmo fazer sentido) assim como o rock não tinha mais a obrigação de seguir determinada sequência de acordes.

Robert Crumb foi quem melhor representou a música (e o espírito) da épo-



Ainda que o disco Cheap Thrills seja conhecido do público como um álbum de Janis Joplin, trata-se, na verdade, do segundo disco da banda Big Brother and the Holding Company (da qual Joplin era integrante). A capa foi um dos primeiros trabalhos conhecidos do cartunista underground Robert Crumb

ca nos quadrinhos, e teve personagens de sucesso como o pseudoguru Mr. Natural e Fritz The Cat, mas os personagens mais populares da contracultura californiana eram os Fabulous Furry Freak Brothers, de Gilbert Shelton. Os três personagens principais (criados em 1967) são Freewheelin Franklin, Phineas e Fat Freddy. E como os três mosqueteiros são quatro, tem também o gato

do Fat Freddy. Sempre doidões, fissurados por maconha, aprontam as maiores merdas. Todos os estereótipos a respeito dos hippies aparecem nas histórias, que satirizam também a política e a sociedade conservadora. E, claro, em suas aventuras interagem muito com a cena musical de San Francisco.

"Talvez haja uma conexão por virem da baixa cultura e serem formas populares de entretenimento. Os quadrinhos sempre foram uma arte para as pessoas comuns, como era virtualmente toda a velha música que eu curto. Manifestações artísticas muito democráticas, acessíveis para todos, proletárias, despretensiosas, sem demandar

te o grupo que se formou em torno do nascente Pink Floyd, em Cambridge, com forte influência da *art nouveau*. Nomes como Nigel Weymouth (também estilista), Michael English (colega de *art school* de Pete Townshend) e Storm Thorgerson (colega de ginásio de Syd Barrett e Roger Waters) que virou designer e fundou a Hipgnosis, o estúdio de capas para Floyd, Genesis, Led Zeppelin, T. Rex, Renaissance, Yes e outros... incluindo "The Dark Side of the Moon".



Ramones, que admiravam o Homem Aranha, que era fã de Aretha Franklin

muita escolaridade ou um alto diploma de esforço cerebral para apreciá-las. E também você pode fazê-las se quiser sem ter que abrir caminho à força entre uma alta elite profissional. Pode desenhar imagens, pode tocar um violão, e levar isso longe. Pode se tornar um mestre virtuoso ou pode permanecer como amador. São as formas de arte mais populares! (Robert Crumb, mestre supremo)

Na Inglaterra dos anos 60, assim como em SanFran, houve um intercâmbio intenso entre roqueiros e quadrinistas: alguns músicos ingleses frequentaram as mesmas escolas de arte que desenhistas. E alguns desses artistas iniciaram suas carreiras criando pôsters para concertos, notadamen-

Verão do Amor, Outono da Ressaca

Por mais intenso e fecundo que seja um movimento cultural, ele acaba se diluindo e se dissipando. Veio a comercialização excessiva do ideário & vestuário hippie, o abandono do impulso místico e comunitário de sua filosofia paz & amor por agregados tardios buscando chapação & sacanagem, a forte repressão do sistema reacionário, enfim, o tempo foi passando e aquilo tudo ficou como um sonho dourado de utopias piradas.

O rock puro-sangue sessentista se estilhaçou em estilos diversos. Os quadrinhos *underground* continuaram influenciando as HQ até hoje — seus principais nomes conse-

guiram se manter à margem do comercialismo, ao contrário do que geralmente acontece com os artistas alternativos — mas não era mais um movimento unificado.

Foram a música dos anos 60 e 70 e os quadrinhos os responsáveis por radicalizar uma geração inteira. Em si, a maior parte das músicas e a maioria dos quadrinhos serão eventualmente esquecidos, mas a sua força e o seu poder ajudaram a formatar a atitude de toda uma geração em relação a temas que interessam a todos nós: a necessidade da guerra, a liberação das mulheres, consideradas cidadãs de segunda classe, as preocupações ecológicas e as restrições colocadas sobre a liberdade de expressão após duas guerras mundiais ocorridas dentro de uma mesma geração (Felix Dennis, poeta).

Com grandes poderes vem grandes responsabilidades⁴

No decorrer dos anos 60, uma outra escola de quadrinhos passou a cativar a mente da juventude — e chamar a atenção de um público mais velho — quando Stan Lee, Jack Kirby & Steve Ditko deram uma sacudida nos super-heróis e criaram a linha Marvel. A Marvel era uma grande editora, mas com um enfoque alternativo, humanizando os heróis, que além de aventuras fantásticas viviam dramas pessoais, com preocupações mais ligadas à realidade. Os problemas mundanos e a falta de confiança do Homem-Aranha — não tendo dinheiro para pagar o aluguel, por exemplo — criava uma identificação forte com uma garotada começando a se situar no mundo. Diante de uma geração mais atenta, as HQs da Marvel incorporavam temas da atualidade. Os mutantes dos

X-Men sofriam com preconceitos. Alguns heróis eram monstros, como Hulk e o Coisa.

O impacto dos imensamente populares HQs da Marvel sobre o rock foi imenso. Há uma lista infundável de canções inspiradas em personagens ou no universo Marvel. Para citar três: Ramones com *Spider Man*, Black Sabbath com *Iron Man* e Paul McCartney com *Magneto*. O Homem-Aranha era fanático por Aretha Franklin. Até o carecão Capitão América curti Bruce Springsteen. A primeira aparição dos Beatles em forma desenhada — antes daqueles desenhos animados da TV americana — foi em 1965 quando o Coisa e Tocha Humana vão a um concerto e ajudam o grupo a solucionar um mistério.

Os personagens que mais encantaram os roqueiros, pelas suas personalidades estranhas, foram o Surfista Prateado e Dr. Estranho. The Silver Surfer é um ser filosófico, deslizando entre as estrelas do cosmos em sua prancha prateada. Os destinos das galáxias flutuam por suas histórias. Dr. Strange é um místico, lidando com o arcano, responsável por manter a harmonia do universo, em cenários alucinantes. O primeiro festival da nascente cena roqueira de San Francisco foi *A Tribute to Doctor Strange* (1965). Ele aparece na capa de "A Saucerful of Secrets", segundo álbum do Pink Floyd (1968), que também o citam na música *Cymbaline* (1969). Quem curti muito o personagem era o pessoal do Hawkwind, cuja música por sua vez inspirou Bryan Talbot a criar histórias — tornando-se o principal nome dos quadrinhos underground britânico — com seus alquimistas psicodélicos.

Quadrinhos e rock não nasceram juntos, mas estão interligados até a alma. Ambos são linguagens que foram criadas,

4 Bordão do Homem-Aranha.

no princípio, mirando o público jovem, quando a música popular e os jornais não focavam abertamente esse segmento da população. Assim que o rock começou a ser absorvido pela grande mídia, nos anos 1950, logo percebeu-se que as duas linguagens mais do que conversavam entre si: elas se harmonizavam em uma perfeita simbiose. Elvis nunca usaria determinados trajes se ele não tivesse lido as histórias do Capitão Marvel. Stan Lee e Jack Kirby, por conta da relevância de suas criações nos anos 1960, são a mais perfeita tradução do que John Lennon e Paul McCartney fizeram na música, dado o quanto as criações dos quatro sacudiram a cultura pop em sua época. E quando o Pink Floyd quis deixar claro o quanto sua música tinha de experimental e esotérica, eles não tardaram a estampar a imagem do Dr. Estranho de Lee e Steve Ditko em uma capa de disco e uma letra de música. Em suma, rock e quadrinhos, para usar um termo mais atual, sempre deram match (Heitor Pitombo, baixista e crítico de quadrinhos).

Quero cair no rock — e ler quadrinhos — a noite inteira

Com o rock cada vez mais se transformando numa grande indústria, sendo consumido pelo público em geral, a Marvel entrou num filão de histórias inserindo os astros vendáveis do gênero no estilo dos super-heróis. Encontrou o produto perfeito nos integrantes do Kiss: com suas máscaras, indumentária extravagante e pirotecnias no palco, já eram personagens de quadrinhos prontos. Lançado com grande fanfarra, em 1997, as revistas do Kiss venderam milhões — como todos os produtos de merchandising daquela que era a banda mais popular

da época. A imprensa e os fãs acompanharam atônitos a cobertura ao vivo dos membros da banda doando sangue que seria adicionado à tinta para imprimir o primeiro número da *Marvel Super Special Kiss*. Mas, embora desenhada por craques da Marvel como Gene Colan e John Buscema, as histórias do Kiss — como a sua música — eram bem farofa, metal comercial e mercadologicamente pré-calculadas.

Mais tarde houve uma tentativa mais “séria” de se fazer HQ com o Kiss, quando Todd McFarlane, um dissidente da Marvel, fundou a Image Comics, onde criou a série *Kiss Psycho Circus* (1997-2000). As histórias eram sombrias, com enredos sobrenaturais no cenário de um circo itinerante bizarro. Alguns roteiros tiveram a parceria de Gene Simmons, baixista da banda. Ele chegou a reunir novamente os membros da banda extinta em 1979 para produzir o álbum “*Psycho Circus*” (embora a participação de dois deles tenha sido gravada por dublês). Vindo para os EUA de Israel ainda criança, o imigrante Simmons aprendeu o inglês lendo quadrinhos da Marvel e era um grande fã das HQ. Quando a Image cancelou a série ele ainda levou os personagens do Kiss para a editora independente Dark Horse (2002-2004).

Mais um título roqueiro de sucesso da Marvel foi o de Alice Cooper, outro artista de forte persona imagística (1979). Persona tão forte, aliás, que resultou em diversas aparições especiais em HQ, além de posteriores séries próprias por editoras pequenas como a Bluewater (2013) e a Dynamite (2014-2015 e agora novamente em 2022). Como ocorreu com o Kiss, as histórias de Alice Cooper tiveram uma versão mais

5 Citação do refrão do Kiss: “I wanna rock & roll all night”.

“séria” quando em 1994 o músico se uniu a Neil Gaiman (criador do Sandman) para produzir em parceria um álbum de rock e uma série em HQ interligados, com o nome de “The Last Temptation” (e capas de Dave McKean, capista do Sandman). Histórias de terror mesmo, com um enfoque totalmente *dark*.

Outra editora que se deu muito bem juntando rock & HQ foi a Revolutionary, com sua série de biografias quadrinizadas “Rock n’ Roll Comics” (1989-1992), num esquema pirata, sem negociar direitos ou cessões de imagens. Bem diferente dos quadrinhos da Marvel, as R&R Comics eram realistas ao reproduzir a vida dos músicos de rock, incluindo os podres e as facetas que os astros preferiam que fossem esquecidas. Enfim, mais fiel ao verdadeiro espírito rock & roll.

Em suas 67 edições, a RNRC biografou também Guns N’ Roses (onde Axel Rose é chamado pela versão original de seu anagrama: Oral Sex), Led Zeppelin, Madonna, Doors, Who, Sex Pistols, Bon Jovi (uma de diversas edições apreendidas) Yes, Genesis, Faith no More, Zappa, Cure, Prince, Van Halen, R.E.M., Pink Floyd e muitos outros. Sucesso de público, de crítica nem tanto: as artes eram consideradas toscas e os roteiros apelativos.

Enquanto isso, do outro lado do oceano

O rock francês é fraquinho, mas a cultura dos quadrinhos na França é forte, e os *rockstars* habitaram também as páginas das HQ europeias. Uma publicação importante nessa simbiose, que impressionou muito na época, é o livro “Rock Dreams”

(1973), com texto de Nik Cohn (um dos primeiros críticos de rock) e arte do quadrinista e fotógrafo belga Guy Peellaert. Com o subtítulo “Rock para os olhos”, nos 125 painéis pintados fotorrealisticamente por Guy é como se os maiores nomes do rock convivessem num mesmo lugar imaginário. Os textos são surreais e as cenas têm climas lúgubres, como Sam Cooke assassinado ou os Stones maquiados e montados em vestimentas “sado-masô”. O livro de arte vendeu mais de um milhão de cópias e virou um objeto *cult*. Peellaert é autor também de capas célebres como “Diamond Dogs” (Bowie) e “It’s Only Rock & Roll” (Stones).

Um quadrinista bastante roqueiro — e muito popular na Europa — é Frank Margerin (também baterista), que em 1979 criou o Lucien, um guitarrista rockabilly dos subúrbios parisienses. Suas histórias giram em torno das apresentações de sua banda e da rádio onde era DJ. Lucien e sua turma (montados em mobiletes) eram típicos anti-heróis: na França existe a expressão “plano de Margerin”, que é quando tudo dá errado.

Houve quadrinhos roqueiros franceses também em revistas. A mais importante foi a “Metal Hurlant” (1974-1987), que trouxe um novo estilo aos quadrinhos mundiais, com suas histórias de fantasia e ficção-científica e seus desenhos muito elaborados (o papel encorpado onde era impresso permitia artes mais requintadas). Foi uma das publicações que solidificou o conceito de quadrinhos “adultos”. Sua lista de colaboradores traz uma escalação digna de seleções de melhores do mundo: Moebius, Bilal, Jodorowsky, Manara, Caza, Tardi, Druillet, Forest, Margerin, Berni Wrightson e outros.

O rock foi um dos passageiros nas viagens da "Metal Hurlant", que publicava — além de histórias avulsas com esse tema — edições especiais de fim de ano exclusivas para esse universo. A de 1983, por exemplo, trazia na capa (e no interior) a volta dos Beatles, com Lennon retratado como morto-vivo em decomposição. A de 1979, sobre o punk, incluía uma longa história com a vida de Sid Vicious (Dossier Le Cid) e capa pelo brasileiro Alain Voss. A MH tinha também uma seção fixa, *Rock Fantasies*, onde Serge Clerc transformava em HQ clássicos do rock como "L.A. Woman" (Doors) e "Waiting for the Man" (Velvet Underground). E parte dos integrantes da "Metal Hurlant" montou uma banda, a Dennis's Twist, que durou quatro anos e lançou dois LPs.

Em 1977 surgiu a versão norte-americana da "Metal Hurlant": a "Heavy Metal". Além de traduzir as histórias europeias abriu espaço para um elenco próprio, com grandes nomes como Giger (autor de capas como "Brain Salad Surgery", do Emerson Lake & Palmer), Corben (autor da capa marcante de "Bat out of Hell", do Meat Loaf), e Frazetta (considerado como o padrinho da arte fantástica, criou capas antológicas para bandas como Molly Hatchet, Nazareth e Wolfmother). O nome não veio por acaso: enquanto a versão francesa era mais ligada ao rock progressivo, ao folk e posteriormente ao punk, os artistas publicados na versão norte-americana tiveram grande influência sobre as músicas, as imagens e o imaginário das bandas metaleiras.

Voltando à Europa, uma publicação interessante de mencionar é "Le Petit Livre Rock" (1957), do francês Herves Bourhis. Nela Bourhis conta através de desenhos a

história do rock desde os seus primórdios. Cada página corresponde a um ano.

Histórias roqueiras & história do rock

A melhor simbiose entre história do rock e histórias em quadrinho está em "Red Rocket 7" (1997-98), série de revistas criada por Mike Allred e reunida depois num livro-coletânea. Allred usa ferramentas típicas da ficção-científica — invasão alienígena, pistolas de raio laser — para construir, em meio a um enredo de aventuras, a linha do tempo roqueira, de forma incidental, sem didatismos. O personagem principal — 7, pois é um dos sete clones — é um Zelig/Forrest Gump e está sempre nos lugares certos e nos momentos exatos para testemunhar (e fazer parte de) viradas importantes no rock, a partir de quando pega carona na carroceria de uma caminhão com um trabalhador negro de nome Richard Penniman (que se tornaria conhecido como Little Richard). Foi 7, por exemplo, quem ensinou Elvis a requebrar daquele jeito (aprendeu com Richard). E assim vai indo. É quem sugere a Dylan que adote a guitarra elétrica. Vira *roadie* dos Stones e participa de toda aquela esbórnia e criatividade do grupo (estando presente na morte de Brian Jones). Ele próprio tem talento musical e sua banda abre as apresentações de David Bowie (e, claro, é a inspiração para o visual de Ziggy Stardust). Quando chega ao auge do sucesso, com legiões de fãs, desaparece misteriosamente (e aí começa a história nas revistas!). Para incrementar a brincadeira, Allred gravou um LP com sua banda, The Gear, como se fosse gravações perdidas da banda de Red Rocket.

Passando em revista

Vimos algumas maneiras pelas quais quadrinhos abordando o rock são publicados, mas outro meio muito utilizado é nas "revistas de música", veículos que cobrem o mercado fonográfico, além de publicar matérias, resenhas e entrevistas ligadas ao rock. Todas essas revistas contaram com ilustradores abrilhantando suas páginas, geralmente em estilos viajantes ou com propostas gráficas ousadas como o próprio rock deve ser. Artistas criadores de quadrinhos também colaboraram bastante para essas revistas, indo além de ilustrações que acompanham os textos para publicarem sequências de desenhos em tiras ou histórias de página inteira.

Um desses artistas, Edward Pouncey, músico da banda Art Attacks, adotou a sugestiva alcunha de Savage Pencil, desenhando a seção "Rock n' Roll Zoo" (1977-1981) no semanário inglês "Sounds". "Desenhando" é modo de dizer, pois seu traço era muito ruim — os personagens nada se pareciam com os caricaturados (ainda mais porque eram bichinhos). Mas o conteúdo cínico em relação aos músicos da época e cáustico com a indústria musical fez sucesso. E seus rabiscos mal-acabados — surgindo junto com o punk e sua estética de menos-é-mais — influenciaram uma garotada que não sabia desenhar mas ansiava por mostrar suas garatujas. Um estilo que ficou conhecido como "linha esfarrapada". Nesse zoológico muita coisa estava prestes a mudar.

Antirock, antiHQ, antitudo

O punk explodiu na cena cultural com impacto semelhante ao da contracultura.

Uma forte reação comportamental contra o inchaço saturado, que estufara a cultura de ar vazio e estagnado, com as mega movimentações de cifrões, com o consumismo ditando a criatividade. O rock de arenas, pão e circo para as massas. O excesso de firulas do progressismo metido a erudito. Cru, visceral, o punk foi um retorno às origens, ao básico, com seus três acordes acordando uma geração entediada e oprimida que não via futuro a não ser na anarquia.

Os mesmos gritos de reação contra o rock vigente eram ouvidos contra os quadrinhos vigentes, com suas histórias fantásticas de viagens para bem longe da realidade suja e angustiante, com suas artes hiper elaboradas já gastas e pastiches da escola *metal-hurlant*, com uma indústria milionária produzindo HQ como linhas de montagem. No punk o rock e os quadrinhos se uniram nas mesmas trincheiras, indo às ruas armar barricadas de uma nova estética. A urgência da vida clamava e ambos os gêneros voltaram suas atenções narrativas para o cotidiano e suas necessidades imediatas e para o uso da arte potencializando *the rage against the machine*.⁶

No punk norte-americano, que antecedeu o punk inglês e a granada viva dos Sex Pistols, já havia a conjunção rock/HQ, com os Stooges, as bandas de garagem, a cena da casa noturna CBGB (Patti Smith, Television, Ramones, Cramps, etc.), todos grandes fãs da arte dos quadrinhos. Enquanto o agressivo punk inglês foi fruto de uma opressão econômica, do desemprego e da falta de perspectivas, o punk dos EUA — e movimentos subsequentes como o grunge — foram frutos de uma opressão social. Eram os *outsiders*, os nerds, os esquisitões — que é justamente o grande público dos

6 A ira contra a máquina. Depois, nome de uma banda de forte teor político.

quadrinhos (e grande parte dos que fazem quadrinhos).

Um detalhe essencial na consolidação do punk foi a popularização da máquina copiadora (vulgo xerox). Algo semelhante — mal comparando — à invenção da imprensa em 1439, no sentido da ampliação da escala de transmissão da arte.⁷ Em ambos os gêneros, a facilitação para montar páginas e copiá-las propiciou uma proliferação de pequenas publicações chamadas *fanzines*. No rock, como o nome diz, eram produzidas por fãs de determinados músicos ou estilos musicais — ou os próprios músicos os produziam como divulgação ou por motivação literária. Nos quadrinhos, como forma mais imediata de atingir o público, tanto através de textos informativos e analíticos quanto com histórias em si. A filosofia *do it yourself* (“faça você mesmo”) sendo colocada em prática: “Não sabe tocar? Monte uma banda. Não sabe escrever? Faça um *fanzine*. Não sabe desenhar? Crie quadrinhos”.

A publicação seminal do movimento foi o *fanzine* “Punk” (1975-1979). O nome não é uma homenagem, pelo contrário, foi o “Punk” que sedimentou o uso dessa palavra para designar o estilo musical.

Embora feita de forma artesanal, com um visual sujo e textos escritos à mão, tinha uma boa distribuição, circulando também (e fazendo cabeças) na Inglaterra. Com

o cartunista John Holmstrom (aluno de Kurtzman) na equipe editorial, grande parte das páginas — inclusive as entrevistas — eram desenhadas. A número um trouxe uma entrevista com uma banda, então desconhecida, chamada Ramones. A número dois, uma iniciante Television. A Punk estourou quando Holmstrom encontrou Lou Reed na rua e conseguiu arrancar dele uma longa entrevista. Mal-educado e notoriamente avesso a papos com a imprensa, Lou só consentiu quando soube que sairia em quadrinhos. As HQ (e fotonovelas!) — algumas com roteiro de Joey Ramone — tinham nomes como Andy Warhol, Debbie Harry (nua), New York Dolls, Talking Heads...

Do outro lado do país, em Oxnard, cidadezinha da Grande Los Angeles, três irmãos de ascendência mexicana montaram em 1981 um *fanzine* de quadrinhos: “Love & Rockets”. Circulando entre a cena roqueira local, causou tanto rebuliço que o segundo número já saiu em formato *magazine* pela editora Fantagraphics. “Love & Rockets” talvez seja a HQ norte-americana mais importante dos anos 80 (junto com “Maus”). Dos dois irmãos que seguiram na carreira, Gilbert Hernandez cria histórias novelescas de caráter hu-

manista, com toques de realismo fantástico em ambientes mexicanos, sagas que se desenvolvem durante anos. Jaime Hernandez reproduz a sua vivência e dos amigos



Alfred E. Neuman é o personagem de todas as capas da revista MAD desde 1954

⁷ Outra transformação semelhante nesse sentido foi o advento da internet, alterando profundamente os mecanismos de distribuição — de levar a arte ao público — tanto no rock quanto nos quadrinhos.

punks nas ruas de Los Angeles. Na sua série "Locas", as protagonistas são duas garotas latinas, Maggie e Hopey, que tocam numa banda de punk rock. Como L&R é produzido até hoje, Jaime foi envelhecendo as personagens, indo de adolescentes a mulheres maduras. Entre as características marcantes de "Locas" estão a valorização das mulheres — inclusive as lésbicas — e a imersão na música. Nas camisetas, nos pôsters, nos concertos e outras oportunidades há sempre citações a bandas e letras de músicas reais. "Love & Rockets" teve não só muita influência sobre músicos como divulgou a cena punk californiana para um público generalizado. (A influência mais óbvia foi sobre a bem sucedida banda inglesa que adotou o nome de... Love & Rockets.)

O que Jaime Hernandez foi para o punk, Peter Bagge foi para o grunge. Seus traços exagerados e o humor de gosto duvidoso remetem aos quadrinhos *underground* dos anos 60 e, de fato, Bagge teve uma convivência grande com Crumb: além de começar a carreira em revistas editadas por ele, assumiu por três anos a editoria da revista coletiva "Weirdo" (1983-1986) que vinha sendo tocada por aquele artista. Convivendo em Seattle com os músicos que dariam forma ao grunge — ele mesmo foi baterista da banda The Action Suits e guitarrista da Can You Imagine. Bagge não só retratou essa cena como influenciou as letras e o estilo de suas bandas. Publicado também pela Fantagraphics, suas séries mais famosas são "Neat Stuff" (1985-1989) e "Hate" (1990-1998). Em ambas, o personagem principal (um tanto autobiográfico) é Buddy Bradley, um *slacker*⁸ sem grana e sem perspectivas, morando num bairro de-

pauperado de Seattle, sonhando em se dar bem como músico. As páginas de "Hate" são como fotos instantâneas registrando todo o processo do grunge, de bandas de fim de semana em que amigos se juntavam para beber e ficarem chapados até esse estilo se tornar a próxima sensação da música norte-americana e gerar milhões em vendagens. E como o sucesso implodiu esse ciclo (Buddy deixa uma Seattle gentrificada e vai viver em Nova York). A própria revista passou de um artefato cult curtido por um pequeno grupo para um título republicado em vários países.

Enquanto isso, do outro lado do oceano

Após o punk e o grunge veio o britrock e seus diversos estilos, com bandas como New Order, Smiths, Primal Scream, Cure, Bauhaus, Specials, Depeche Mode, Eurhythmics, Echo & Bunnymen, Jesus & Mary Chain... A revista independente da época era a "Deadline" (1988-1995), misturando quadrinhos e artigos sobre rock, e cuja atração principal era Tank Girl, uma mulher empoderada que dirige um tanque e caça cangurus nos cafundós da Austrália. Tank Girl, de Alan Martin e Jamie Hewlett, teve muita repercussão — inclusive contra, devido ao conteúdo ousado, com a imprensa insuflando boicotes de lojas contra a Deadline — e gerou produtos como camisetas e cartazes. O visual da personagem — top, bermuda, jaqueta de couro e cabeça raspada — virou moda. Com histórias de aventuras em ritmo de rock, teve participações especiais dos integrantes do Blur, Buzzcocks, Undertones e outras

⁸ Talvez traduzível como "um jovem que não quer nada com nada".

bandas alternativas. A cada edição os autores davam um jeito de incluir na história as canções que estavam ouvindo.

Em 1998, os amigos Hewlett e Damon Albarn, vocalista do Blur, moravam juntos enquanto passavam por uma fase ruim. O filme hollywoodiano com Tank Girl tinha sido um desastre, acabando com a personagem, e Hewlett estava sem trabalho. Albarn vivia uma ressaca criativa após o fim traumático do Blur. Sendo um deles músico e o outro quadrinista, tiveram a ideia genial de conceber uma banda de rock que era pura imagem, que só aparecesse em sua forma desenhada, e assim nasceu o Gorillaz, fundindo como solda o rock e os quadrinhos. Diferente de bandas fabricadas como os Archies, que só existiam num universo fictício, ou os Monkees, cujos desenhos eram de pessoas reais, o Gorillaz tem quatro integrantes desenhados que existem no mundo real, dão entrevistas à imprensa, fazem concertos holográficos em teatros e arenas. Com sua sonoridade pós-moderna (ou seja, mesclando vários estilos como hip-hop, eletrônica e world music), a banda fez enorme sucesso e já lançou oito discos.

Simbiose total

Outro que foi além na relação rock/HQ é o norte-americano Matt Howard. Curtidor do som progressivo, na sua série "Savage Henry" (1987-1994) criou histórias com Hawkwind, Moby, Ash Ra Tempel, Tangerine Dream, Steve Roach, Wire e outros. Antes disto, nos anos 80, criara uma série de HQ com a persona visual do The Residents, uma banda cujos integrantes nunca mostraram a cara, apenas olhos gigantes-cos à guisa de rostos (inclusive nos shows

e entrevistas). Howard se notabilizou também por publicar críticas de discos em forma de tiras em quadrinhos na importante revista de HQ "Heavy Metal".

Atualmente ele está levando a simbiose entre quadrinhos e rock a novos extremos: cria uma história que é reproduzida no encarte do CD de um artista — ou em PDF nas mídias virtuais — que por sua vez apresenta ali uma obra musical simultaneamente baseada nessa HQ. A obra é desenhada e composta ao mesmo tempo. O projeto lançou parcerias com Arthur Brown, Hugh Hopper (Soft Machine), Schnitzler (Tangerine Dream), o próprio Klaus Schulze e outros músicos da eletrônica.

Não é questão de escolha. A música é uma ferramenta de trabalho vital para mim. Além de ouvir constantemente música enquanto trabalho sinto que minhas obras são influenciadas fundamentalmente por aquilo que estou ouvindo (Matt Howard, quadrinista).

Praticamente todos os grandes criadores dos quadrinhos atuais, se não tem um catálogo vinculado ao universo do rock, tem obras abrangendo características dos dois gêneros. O nome mais célebre dos quadrinhos modernos, Alan Moore (Watchmen), começou sua carreira artística fundando a banda The Sinister Ducks, com integrantes da Bauhaus. Sua experiência musical integrou-se às artes da *graphic novel* "V de Vingança" (2005), onde insere a partitura de música composta especialmente para a história. Bill Sienkiewicz (Elektra, Demolitor) ilustrou ricamente com pinturas a vida de Hendrix, na *graphic novel* "Voodoo Child" (1995). O desenhista/jornalista Joe Sacco, além de seus livros-reportagens, publicou "Notes from" a "Defeatist" (2003),

histórias de quando excursionou pela Europa como *roadie* de uma banda de rock. Com muitas cenas de *back stage*, o mote do livro é como os membros do grupo e sua equipe se fartavam de sexo enquanto ele não conseguia usufruir desse benefício extra de ser um roqueiro.

E no sentido contrário: muitos músicos atuais estão escrevendo roteiros de quadrinhos. Como Courtney Love, Tom Morello — com a excelente série “Orchid” — Rob Zombie, Scott Ian (Anthrax) Chuck D (Public Enemy), RZA (Wu-Tang Clan)... Gerard Way, do My Chemical Romance, depois de publicar *The Fabulous Killjoys* — com roteiros conectados às letras de seu álbum *Danger Days* — criou a premiada série *The Umbrella Academy* — com arte do brasileiro Gabriel Bá — adaptada para a Netflix.⁹

E no Brasil?

No Brasil o rock demorou a encontrar os quadrinhos e iniciar um namoro. A fusão mais remota, possivelmente, vem da época do iê-iê-iê, com uma revista em quadrinhos pegando a onda da Jovem Guarda: “Golden Guitar” (assim mesmo, em inglês), criada por Anísio Macedo e Rivaldo Torres. O guitarra-dourada era um super-herói que usava o instrumento como arma. Seu bordão era: “É uma brasa, mora”. Uma bobagem, como a própria Jovem Guarda, com Roberto cantando versão para o Brucutu e Erasmo para o Pica-Pau (personagens antigos). É um exemplo isolado. Depois, por anos, nada. O rock do imperialismo não era con-

siderado louvável pelas artes vigentes e os quadrinhos eram considerados puro entretenimento escapista e não uma linguagem que trouxesse contribuição cultural ou pudesse falar da realidade, mesmo que musical.

Embora os jovens fossem garotos que amavam os Beatles e os Rolling Stones, com a Tropicália e sua degustação antropofágica de caldos estrangeiros é que o rock (mais robusto que o iê-iê-iê) entornou para dentro do caldeirão onde fervilha a música brasileira e se tornou matriz de ritmos híbridos com a MPB. Mesmo assim, os quadrinhos underground só foram conhecidos aqui no início dos anos 70, através da revista “Grilo” (1971-1972).¹⁰

Os Mutantes, que alucinaram a música com suas distorções, psicodelismos, efeitos sonoros, releituras de MPB e os arranjos ousados de Rogério Duprat, foram também os primeiros a terem capas de discos desenhadas por um quadrinista. E assim começou essa história no Brasil. O grupo já tinha se envolvido de certa forma com quadrinhos quando protagonizou anúncios quadrinizados para a Shell (1969). Em 1971, o franco-alemão Alain Voss, amigo do trio dos Mutantes, fez a bela capa lisérgica (sob efeito de um ácido) para o álbum “Jardim Elétrico”, e em 1972 foi novamente o ilustrador de uma capa mutante, para “Os Mutantes e seus Cometas no País dos Baurets”.

Contudo, em terras brasileiras esse casamento só aconteceu mesmo com a efervescência cultural rompendo as represas no final da ditadura e a consequente abertura política, em meados dos anos 80, com uma geração que crescera em contato

9 Observo que não me referi muito no texto ao suporte mais comum para quadrinistas dentro do rock que são as capas de disco, pois temos um capítulo exclusivo neste livro para as artes de capas. (E nem chegamos a entrar nos mangás, que tem um subgênero próprio para as obras situadas no universo da música).

10 As ondas demoram a bater nos costados tropicais. A contracultura sessentista chegou nos anos 70. O punk dos anos 70 virou movimento aqui nos anos 80. Como dizia Millôr Fernandes: “As ideologias, quando morrem, vem para o Brasil”.

estreito com o rock — e que fez do rock a bandeira principal em sua explosão comportamental.

O rock internacional assumiu aqui, então, identidades próprias, com o BR Rock dominando as paradas de sucesso, com os grupos humorístico-teatrais cariocas, com os punks e pauleiras paulistas, com bandas de garagem no Planalto Central e o rock regionalista gaúcho. Essa geração nascida sob o jugo da repressão finalmente podia se exprimir e o fez aos gritos, aos gemidos de prazer corporal e às gargalhadas moleques, e seus veículos principais foram o rock e os quadrinhos (além do teatro).

No Rio de Janeiro, cidade gaiata, a celebração das núpcias veio de forma engraçadinha com a banda Blitz, cujas letras e identidade visual eram baseadas na linguagem das HQ. Não só Evandro Mesquita era fã de quadrinhos, como Luiz Stein — o designer co-criador das embalagens do primeiro disco (*"As Aventuras da Blitz"*, 1982) — era quadrinista. A capa tinha a impressão de um gíbi vagabundo e incluía o nefasto selo do Código de Ética (versão brasileira). Dentro, um encarte com uma história em quadrinhos. Esse LP, num trilho vindo do Circo Voador e Asdrúbal Trouxe o Trombone, deu um cavalo de pau no pop brasileiro.

Comecei a entender o mundo através das revistas em quadrinhos, que li bastante desde os primeiros anos, na infância. Era uma linguagem mais imediata, direta, as histórias tinham humor, aventura, ação. A Blitz combinava essa coisa da linguagem dos quadrinhos da capa e do encarte com as letras. Eram historinhas que a gente contava a partir dessa referência que levamos para todo o disco, como um conceito (Evandro Mesquita, ator, cantor e leitor de quadrinhos).

O casamento foi consumado a sério mesmo em São Paulo, com os quadrinhos revolucionários que apareceram em torno do suplemento Folhetim (da *Folha*), da Editora Circo e da revista *"Chiclete com Banana"*. A juventude brasileira tinha finalmente uma arte gráfica com a qual podia se identificar totalmente, que falava de sua vida, que reproduzia seus comportamentos, que contava suas piadas, que, enfim, era das suas tribos.

O trio central desses quadrinhos eram *los rês amigos* Angeli, Laerte e Glauco. Destes, Angeli, egresso do bairro proletário da Casa Verde, é o mais roqueiro (e com uma forte influência de Robert Crumb). Podemos afirmar que o surgimento de seu primeiro personagem popular, Bob Cuspe (1983) detonou (no sentido de ampliar e levar a outro patamar) o movimento punk no Brasil. Mais que um anti-herói, Bob Cuspe foi um contra-herói, afrontando o sistema pela recusa, pela acidez giratória. Adotando os itens que o imaginário mais conectava aos punks (cabelo moicano, cuspir como arma e como resposta), deu uma cara (desenhada) aos atos de contestação a um regime político-militar que caía de podre. Em cenários de becos, bueiros, esgotos, mictórios, escarrava na cara do Brasil.

Angeli e sua revista *"Chiclete com Banana"* tiveram um sucesso retumbante e seus personagens — como Rê Bordosa — se tornaram símbolos dessa época (o que incomodou tanto o autor que matou alguns deles). E o rock — ouvido constantemente em sua prancheta — moldou grande parte de sua obra, seja de forma crítica — Wood & Stock são dois hippies doidões perdidos nas brumas dos sonhos e delírios dos anos 60 — quanto carinhosa: Luke & Tantra fazem parte de uma turma de adolescentes

que vão a shows, frequentam lojas de discos, descobrem o sexo e convivem com músicos hardcore como os da banda Cow Killers. Angeli fez HQ roqueiras até para crianças, com a tira infantil do Ozzy, aprendiz de guitarrista que ama o rock (grunge e heavy metal) e odeia tomar sopa e banho. Angeli ilustrou



Alice Cooper

inúmeras capas de discos de rock, criou pôsters para shows e fez a revista "Puteiro em João Pessoa" (1996), baseada na música dos Raimundos. E sob o título genérico de "Listen to the Music", Angeli criou também quadrinhos avulsos comentando o universo musical. Uma de suas melhores histórias relata o impacto em sua vida de ouvir pela primeira vez o compacto "Satisfaction" (Rolling Stones) quando pré-adolescente.

Entretanto, quem encarna ao fundo o espírito do rock é o quadrinista Marcatti, com seus quadrinhos escatológicos, seus personagens marginais e a opção por produzir, imprimir e distribuir suas obras por meio de esquemas alternativos (tem a sua própria máquina impressora em casa e vende suas revistas pelo seu site). A partir de 1989, Marcatti desenhou as capas e os encartes dos discos da banda punk Ratos do Porão. Nasceu então uma parceria com o vocalista João Gordo que resultou em 1992 na revista "RxDxPx", apresentando aventuras da banda em quadrinhos, com toques de terror e participação de roqueiros como Mike Patton e Max Cavalera.

Como aconteceu no exterior, a filosofia punk impulsionou no Brasil dos anos

80 uma proliferação de fanzines — tanto de quadrinhos quanto de conteúdo roqueiro — e de discos caseiros, produzidos de forma quase artesanal. Marcatti, junto com o gaúcho Fabio Zimbres, são considerados os padrinhos dos fanzines brasileiros. Embora atualmente criando *graphic novels* como a adaptação

de "A relíquia" (Eça de Queiroz) e os cinco volumes de "Os miseráveis" (Vitor Hugo), continua fazendo seus pequenos livretos, tendo editado mais de cem lançamentos e ilustrado cerca de quarenta capas de discos. E além de músico de blues, Marcatti é *luthier*, construindo guitarras e outros instrumentos

Na virada dos anos 80 para os anos 90, parte da produção de HQ veiculada em fanzines passou a ser reunida em revistas coletivas, como a "Mil Perigos" — só com quadrinhos nacionais, com nomes que seriam marcantes nas HQs da virada do século — e a "Animal", que além de quadrinhos trouxe ao público brasileiro as HQ de vanguarda europeias que mencionamos acima neste texto.

Não eram revistas especificamente dedicadas ao rock, mas a influência e as ligações com a música estavam em todas as suas páginas (uma das editoras da "Animal", Priscila Farias, era baixista da banda Disk-Putas e Luís Gustavo era vocalista da Pin-Ups). Dentro da "Animal" vinha encartado o fanzine "Mau", com textos sobre rock, sexo e comportamento, dicas de apresentações de bandas, divulgação de outros

fanzines e serviços de utilidade pública como a cotação da maconha. Por algum tempo zines como esse foram a principal maneira das pessoas antenadas se informarem.

Nos anos 90, com o *boom* dos quadrinhos alternativos brasileiros e o surgimento de mais editoras independentes, houve uma onda de publicação de quadrinhos baseados em canções e fatos biográficos do rock, tendo em vista a popularidade do gênero e o interesse dos fãs pela vida de seus ídolos. A revista "Mil Perigos" lançou a série "Rock e Roll em Quadrinhos" (1991-92) com histórias criadas por uma seleção dos melhores quadrinistas da época em torno de nomes como Guns N' Roses e Raul Seixas. A editora Nova Sampa repetiu a fórmula em 1993, com uma qualidade ainda maior, na série "Graphic Rock" (Prince, John Lennon), tendo roteiristas de primeira como Franco de Rosa e Julio Emilio Braz, e ótimos desenhistas como Kipper, Flávio Colin e Caco Xavier.

Raul Seixas era ele próprio um ardoroso leitor de quadrinhos, desde criança, quando fazia suas revistinhas e vendia para os parentes e amigos (um dos personagens do Raul criança era o Cara-de-Cu). Além de assimilar em suas composições algo da estética das HQ criou músicas diretamente ligadas a personagens heroicos como o Poderoso Thor. Um detalhe pouco conhecido de sua carreira ocorreu em 1973, quando ele e Paulo Coelho criaram um "gibi-manifesto", ilustrado por Adalgisa Rios, esposa de Paulo. A Fundação de "Krig-Há", no estilo fanzine, colocava no papel as ideias que a dupla vinha burilando em relação à sociedade alternativa e seria encartado no LP

"Krig-Há Bandolo" (cujo título é uma fala do personagem Tarzan). A gravadora não gostou da ideia e os exemplares passaram a ser distribuídos no show de lançamento, no Rio. Alguém ligado aos militares ou à censura leu o panfleto em HQ e não entendeu nada, desconfiando portanto que se tratasse de mensagens ocultas altamente subversivas. E as forças da ditadura mandaram recolher todas as cópias.¹¹

Do início do século XXI em diante os quadrinhos "adultos" — termo em oposição aos quadrinhos infantilizados promovidos pela grande indústria de HQ — se consolidaram no Brasil, sendo reconhecidos por instituições como o Prêmio Jabuti, e com diversos artistas conseguindo espaço no mercado internacional.

Roger Cruz é um dos brasileiros aclamados no exterior, publicando na Marvel e na DC (as duas *majors* da indústria) em revistas como "X-Men", "Hulk", "Wolverine" e "Surfista Prateado". Na última década, porém, deixou os quadrinhos comerciais para se dedicar a projetos autorais, conseguindo finalizar, depois de treze anos de trabalhos, a trilogia "Xampu" (publicada entre 1997 e 2017). A série premiada é uma obra totalmente roqueira, com as lembranças do autor do meio musical dos anos 80, principalmente entre os metaleiros. Os personagens se encontram em festinhas de apartamento classe média ou em shows punks na periferia. Como define Edgar Scandurra, guitarrista, apaixonado por quadrinhos e consumidor desse "Xampu": "São músicos, líderes de bandas, *groupies*, adolescentes e adultos que se recusam a crescer".

Um grande nome da conjunção rock/HQ na atualidade é o do mestre pernambu-

¹¹ Como não entenderam também o título do LP. Ao serem presos em 1974 Paulo e Raul foram questionados sobre o significado dessas palavras. Quando explicaram que *krig-há bandolo* queria dizer "cuidado com o inimigo" na língua do Tarzan se complicaram. Os milicos concluíram que "inimigo" aí eram eles mesmos.

cano Watson Portela, que iniciou a carreira em Recife no início dos anos 70, participou das aclamadas revistas de terror da editora Vecchi no Rio e entrou no estúdio da Abril em São Paulo, trabalhando nos títulos da Disney e nas edições brasileiras dos heróis da Marvel e da DC. Nos anos 2000 voltou ao Recife para se dedicar aos fanzines e aos seus próprios livros, como a série cyberpunk "Paralelas" que desenvolve desde 1986, e com "Alone" — sobre um punk que rouba uma guitarra — e o sombrio "O outro lado da alma". Uma de suas características é a citação constante de bandas e músicas nas histórias, em capas, cartazes e camisetas, nas falas ou na listagem que publica nos rodapés com o que estava ouvindo quando desenhou aquela página.

Toda vez, antes de fazer uma história, eu me inspiro numa música. Ouço uma música e dali surge uma história. Fico repetindo a música até terminar a sinopse da história. Se eu precisar de algo muito profundo, rebuscado, eu coloco Pink Floyd. Quando há diálogo a música é calma. Ai quando chega na sequência de ação eu vou ouvir rock pauleira. É como se fosse um filme, a trilha sonora de um filme, tá ligado? (Watson Portela, quadrinista).¹²

O pernambucano Watson, o paulista Roger... por toda parte do Brasil estão sendo lançados quadrinhos roqueiros (e rocks com pés na HQ)... Em Florianópolis, a Skript Editora com sua Coleção Tipos ("A Verdadeira História do Rock e Roll") — e o recém-lançado álbum "O Cão na Encruzilhada", contando a vida de Robert Johnson (roteiro de Estevão Ribeiro e arte de Rob Saint). Em Brasília, Evandro Vieira, líder da banda hardcore Quebraqueixo, com seu livro "Es-

folando ouvidos" (2005) contando bastidores do rock brasileiro e do encarte produzido para o CD "Quebraqueixo" (2010), onde quadrinistas locais transformaram as letras em HQ. Evandro mantém a série "Rock vs Comics" onde faz resenhas em quadrinhos dos shows a que assiste, de Jello Biafra a Suicidal Tendencies e Bob Dylan.

No Rio de Janeiro, veio dos fanzines e das noitadas cariocas uma publicação vivenciando o rock: a "Mosh!" (2003-06), editada por Sandro Lobo e Renato Lima, também promotora de shows e festas no circuito alternativo. Todas as histórias se passam na cena da música independente brasileira e cada número traz entrevista com bandas alternativas como Autoramas e Los Piratas, além da seção Comic Riffs, onde o jornalista Heitor Pitombo fala de outras HQ publicadas aos acordes do rock. Quando a "Mosh!" acabou, a mesma equipe lançou a "Jukebox", de duração mais curta. A personagem preferida do público, Menina Infinito, guitarrista *indie* criada por Fábio Lyra, sobreviveu às duas publicações e virou livro premiado (2008) e revista de HQ (2015).

Por falar em Autoramas: o seu líder, Gabriel Thomaz, ex-Little Quail, escreveu o roteiro de "Magnéticos 90" (2007), com histórias do rock brasileiro dos anos 90 e as bandas lançadas em fita cassete (Planet Hemp, Mundo Livre S/A, Graforrêia Xilarmônica, Acabou La Tequila e outros). A arte é de Daniel Juca, DJ e editor da revista independente "Tarja Preta".

Tubarões Antropomorfos

Há então quadrinistas criando histórias de rock, roqueiros criando quadrinhos,

12 Obrigado Márcio Jr pelas informações fornecidas para este texto.

e quadrinistas fazendo rock. Na cultura brasileira, o grande marco dessa interseção é o projeto "Tubarões Voadores". Quando o compositor de vanguarda Arrigo Barnabé preparou seu primeiro LP, "Clara Crocodilo" (1980), convidou o quadrinista Luiz Gê, seu colega de faculdade, para fazer a capa. A escolha fazia sentido pois as músicas do disco usavam a linguagem narrativa dos quadrinhos. Gê era um dos integrantes do grupo em torno da editora Circo, embora suas artes tivessem um apuro técnico mais elaborado.

Para sua segunda obra, Arrigo encomendaria mais uma capa, mas ao ler a história que Luiz Gê fizera sobre tubarões voadores entrando pelas janelas e estraçalhando pessoas mudou o título e o conceito do álbum. A faixa-título passou a ser a trilha sonora da HQ, reproduzindo musicalmente cada painel, com o texto sendo as letras, no tempo real de sua leitura no encarte do disco. Até as onomatopeias dos quadrinhos eram reproduzidas na música.

Inspirando-se na experiência de "Tubarões Voadores", o grupo Kães Vadius, do ABC paulista, considerada a primeira banda psychobilly do Brasil, fez de seu primeiro disco — "Psychodemia" (1987) — um álbum conceitual, em que as faixas serviram de base sonora para uma longa HQ criada pelo vocalista Huckabilly (também quadrinista), amarrando todas as letras. A HQ, com o título de "A psicótica história do Malaka Blues", veio encartada junto ao LP.

Um projeto recente foi além nessa simbiose, com os dois gêneros se realimentando simultaneamente: "Música para Antropomorfos" (criado entre 2003 e 2006 e lançada em 2007), numa parceria entre o produtor cultural goiano Márcio Jr e sua banda Mechanics com o artista gráfico gaú-

cho Fábio Zimbres. Márcio tem uma editora alternativa (MMarte) e uma gravadora alternativa (Monstro). FZ — que foi um dos editores da "Animal" — é o maior especialista em fanzines no Brasil e tem uma editora onde publica a Coleção Mini-Tontos, livretos de 15 centímetros com histórias de um vasto elenco de quadrinistas.

Nesse processo, a banda compôs uma série de músicas instrumentais, apenas com as melodias. Zimbres criou então uma HQ inspirada nas músicas, imaginando o que poderia estar acontecendo. Ao ler a HQ os músicos do Mechanics, por sua vez, criaram as letras para as músicas. Os dois gêneros formam uma obra só, lançada em conjunto como livro e disco. Nas apresentações ao vivo as imagens da HQ são projetadas sobre o grupo no palco.

E ao fim deste longo passeio

Ao fim deste passeio percorrendo imagens e sons, uma reflexão atual sobre as afinidades entre as histórias do rock e as histórias em quadrinhos. Categorias artísticas que afloraram marginalmente, e que foram renegadas, mas sendo assimiladas (e transformadas), em suas sucessivas levadas de renovação e contestação, pelo sistema industrial do capitalismo. Em 2022, o rock de forma geral e os quadrinhos comerciais fazem parte do *mainstream*. A mega indústria cinematográfica tem nas adaptações de quadrinhos sua maior fonte de renda. Como pode ser lido em outro capítulo deste livro, o rock movimenta verdadeiros PIB. Derivações eletrônicas, folclóricas e principalmente trazidas pela cultura negra — rap-hip-hop e outros apelidos sonoros de três letras — mantém o ritmo pulsando, mas o

rock padrão encareceu e dizem alguns que está ultrapassado. Nos quadrinhos, o reconhecimento dos quadrinhos banalizou a sua linguagem — embora no Brasil ainda tenha fama de ser um produto infantil — fartamente utilizada por meios como a publicidade e indústria de moda (o mesmo aconteceu com o rock).

Mas enquanto tiver um grupo ensaiando acordes numa garagem, enquanto houver um solitário virando noites sobre uma prancheta, alguém juntando *bytes* de computador e criando sonoridades ousadas, um grupo de amigos num bar planejando montar um fanzine, ouvimos nos ventos a voz de Neil Young *hey hey my my... rock & roll will never die* (O rock não morre jamais). E os quadrinhos vivem.

Observação 1: Como está escrito no papel, por meio de palavras, este texto abordou mais a criação de quadrinhos em relação ao rock do que o sentido inverso. Para ter mais contato com músicos e músicas influenciados pelos quadrinhos acompanhe a complementação sonora do capítulo na *playlist* no site da HUCITEC Editora.

Observação 2: Se tiver interesse em prolongar este passeio, visualizando outras imagens citadas, visite a galeria completa no blog Rock/HQ: www.rock-hq.blogspot.com.



ROCK E CAPAS — VIVER É MUITO ROCK'N'ROLL

Antônio Carlos Barbosa Caldas

*When I get older Loosing my hair
Many years from now...*

(When I'm Sixty Four — The Beatles)

A paixão pela música, em seus diversos formatos, vem desde que me considero "gente". Lembro do fascínio que as capas dos discos sempre despertaram em mim, os modelos "sanduíche", os compactos, a arte gráfica, os encartes, enfim, tudo que se relacionava ao material gráfico sempre me chamou muito a atenção. Todo esse amor por rock, pelas estéticas que ele traz e pela arte que têm as "embalagens" dos discos (as capas) me trouxeram até aqui. Neste ensaio vou falar um pouco das minhas preferências dentre as capas dos discos de rock, como elas passaram a fazer parte do universo roqueiro e acompanhar o processo de criação desses designers. Vamos nessa?

A evolução das capas

A evolução da capa, de mera embalagem a influenciadora cultural e aceleradora da indústria da música merece uma atenção especial. Capas icônicas, como de "Nevermind", "The dark side of the moon" e "Sgt. Pepper's", por exemplo, tornaram-se representantes definitivas da cultura, estética e visual do período em que foram concebidas, indo muito além da música contida em suas embalagens. O uso estético das embalagens para os suportes para registro e comercialização de músicas não esteve sempre presente nessa história. Pode-se dizer que o início da indústria fonográfica se deu com a invenção de Thomas Edison, em 1877, do fonógrafo, a primeira forma de mídia sonora que permitia gravação e reprodução.

Como reprodutor de áudio, o disco foi patenteado junto com o fonógrafo ou gramofone, em 1888, pelo inventor Emil

Berliner. Comercializado a partir de 1895, o formato enfrentou uma pequena batalha com o cilindro fonográfico, que começou a perder espaço no mercado a partir de 1910. Em relação ao concorrente, o 78 rotações, apresentava as vantagens de ser mais fácil de ser produzido em escala, trazia a possibilidade de incluir o selo fonográfico em seu centro e chegava às lojas encartado, dentro das capas, o que o tornava um produto mais atraente para o mercado.

O que talvez você não saiba é que o LP que conhecemos hoje só chegou às lojas no final da década de 1940, em um investimento da gravadora norte-americana *Columbia Records*. Antes dele, o principal modo de apreciar um disco era por meio dos discos de 78 rotações, gravações de 10 polegadas feitas em goma-laca que apresentavam diversas desvantagens em relação ao seu sucessor, o vinil.

Apesar das evidentes vantagens comerciais, que garantiram ao formato seu auge de vendas entre as décadas de 1920 e 1940, a indústria buscava substituir a matéria-prima dos discos de 78 rotações: a goma-laca. A partir da década de 1920 — quando também começaram as gravações elétricas, em 1925, com microfones e amplificadores substituindo os registros feitos de forma mecânica por meio de uma concha acústica — foram testados discos de baquelite, e ocorreu uma primeira tentativa com vinil. Naquele momento, esses materiais eram caros e não ofereciam vantagens a ponto de serem considerados substitutos para o material orgânico em uso pelas fábricas.

Por sua vez, a capa de disco sofreu uma série de mudanças ao longo dos anos. Nas primeiras décadas dos discos de 78 RPM, seu visual era meramente funcional: um envelope, muitas vezes pardo, deixava

à mostra um selo colado no próprio disco indicando título, intérprete e as faixas musicais nele contidas.



Alex Steinweiss é considerado o pai das capas de discos. Influenciou, entre outros, Storm Thorgerson, designer do grupo *Hipgnosis* e autor das capas do *Pink Floyd*.

Foi assim até que em 1938, Alex Steinweiss, designer gráfico, é contratado como diretor de arte pela *Columbia Records* para ilustrar suas capas, marcando o início da arte da capa como a conhecemos nos dias de hoje. Filho de imigrantes poloneses e tendo crescido no bairro do Brooklin, em Nova York, seu interesse pelas artes gráficas havia começado na adolescência, quando conheceu Leon Friend, professor e diretor do departamento de artes da Abraham Lincoln High School e coautor do único livro de referência sobre artes gráficas até então (*Graphic design*, 1936). Steinweiss passa a integrar o grupo *Art Squad*, comandado por Friend, no qual aprende todas as bases do grafismo e descobre os movimentos de van-

guarda europeus, como o Bauhaus. Graças à experiência na Art Squad, Steinweiss consegue integrar a Parsons School of Design, onde se gradua em 1937. Com apenas 23 anos, Steinweiss assume o cargo de diretor artístico da Columbia Records, sendo responsável por cartazes, logos e publicidades. Steinweiss era um verdadeiro amante de música e não entendia como os discos eram vendidos em embalagens tão “sem graça”.

Em 1990, em uma entrevista, Steinweiss disse que, “a maneira como os discos eram vendidos era ridícula. As capas eram de papel marrom, bege ou verde. Elas não eram atraentes e não tinham apelo de vendas”. Apesar da preocupação com os custos adicionais, o jovem designer recebeu aprovação para apresentar propostas de capa originais, com a promessa de que repensar o *layout* as tornaria mais atraentes ao consumidor, com consequente aumento de vendas. Pela primeira vez, pensava-se no *marketing* do disco como produto.

Assim, o jovem norte-americano imaginou, como uma oportunidade criativa, que seria importante que os discos apresentassem artes gráficas, obras originais, que expressassem a música e a qualidade contidas na gravação, sendo que essas artes gráficas representariam e divulgariam os artistas. A identificação do álbum se torna muito mais facilmente representada por uma imagem impressa do que pelo conteúdo ou nome do artista. Muitas vezes, o álbum é mais lembrado pela sua obra gráfica do que pelo conteúdo musical contido em seu interior. Dessa forma, Steinweiss criou um padrão de envelope em cartão, no qual poderiam ser impressas obras artísticas. Esse padrão é utilizado pela indústria há mais de sessenta anos. A partir do momento em que as gravadoras começam a se interessar pelo visual

gráfico do produto disco, há investimento maciço em artistas e *designers* gráficos, todos antenados com questões de vanguarda e história da arte, utilizando todo esse arsenal na execução das capas.

A arte sedutora desenvolvida por Steinweiss resultou em um verdadeiro *boom* de vendas. Um dos primeiros discos ilustrados por ele para a Columbia, uma reedição da Nona Sinfonia de Beethoven, a gravação “Beethoven’s ‘Eroica’ Symphony”, segundo o *Newsweek*, aumentou suas vendas em 895% em relação à edição anterior, segundo o *Portal WQXR*, da conceituada estação de FM do mesmo nome de Nova York, em *post* de 2011. Isso mostrou a relevância que a imagem teria sobre a música, em especial, no que diz respeito a vendas.

Ao longo do capítulo vou destacar dez capas sem rigidez de ordem cronológica ou de relevância. Foram escolhidas porque as considero especiais como bons exemplos de capas que marcaram a história por diferentes aspectos.

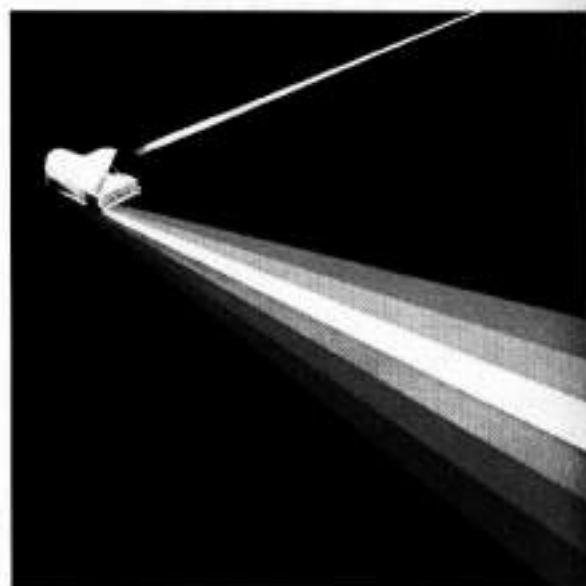


Ilustração da capa criada por Alex Steinweiss para o concerto n° 5 de Beethoven, regido por Rudolf Serkin, com Bruno Walter e a Filarmônica de NY, gravado em 1941 — 32 anos depois o tema voltaria à “tona”

A capa como veículo de atração de público

Com o advento do *design* nas capas, elas se tornam definitivamente uma porta de entrada para a música. Vale lembrar que no início da comercialização de discos não havia necessariamente lojas especializadas. Os discos eram adquiridos no setor onde se comercializava os fonógrafos das lojas de eletrônicos. Não se garimpavam discos. Em geral, um disco era comprado a partir de audição das músicas contidas nele em um concerto ou mesmo na rádio. Invariavelmente, procurava-se um disco específico. Com a chegada das capas ilustradas, as lojas de discos foram remoldadas para que o consumidor pudesse “vasculhar” entre as pilhas de discos e visualizar as capas, ainda que nessa época os próprios clientes procurassem seus produtos.

Nesse sentido, o *design* da capa transformou o espaço comercial. O disco passa a ser cada vez mais atrelado à cultura visual. A capa torna-se uma peça-chave e essencial no *marketing* do disco, e a música entra na era das *commodities*, pois como não se pode comprar uma banda, o álbum se torna um “pedaço” da obra do artista que o consumidor adquire. Isso provavelmente explica o surgimento da fotografia nas capas, mostrando as personalidades por trás da música, pois, de certa forma, adquirir um disco com capa e foto do artista nela é uma forma de “levar” aquele músico ou banda para casa. Em última instância, ter a foto de uma pessoa não deixa de ser uma forma de possuí-la, ou seja, uma forma daquela pessoa entrar na experiência do consumidor por meio da aquisição de sua imagem. Agora imagine adquirir uma banda inteira...

Em 21 de junho de 1948, o disco de vinil com microsulcos (*Longplay* “LP”) é apresentado pela Columbia Records em uma coletiva de imprensa no hotel Waldorf Astoria, em Nova York. Nesse momento, em dois formatos: dez e doze polegadas, suportando até uma hora de gravações (no caso do último). Diferentemente dos antecessores, os discos rodavam com 33 1/3 rotações por minuto e possuíam de 25 a 30 centímetros. Seis meses após o lançamento, a quantidade de unidades vendidas já somava 1.250.000 vinis. Sendo o vinil um produto com maior capacidade de armazenamento e maior durabilidade, o 78 RPM entrou em decadência, tendo sua produção encerrada nos Estados Unidos em 1957, no Brasil em 1964 e, em países como Gana, Guatemala e União Soviética, foi comercializado até a década de 70.

Enquanto o 78 RPM desaparecia, o disco de vinil vivia sua plena ascensão. Já em 1949, o compacto (sete polegadas) entra no mercado por meio da gravadora *RCA Victor*, inaugurando os discos em 45 rotações e o vinil se torna o principal formato de consumo de música no mundo. É o formato *Longplay* que dará margem a toda uma ampliação das possibilidades artísticas e conceituais, tanto musicais quanto na arte gráfica das capas. Pioneira em ambos os campos foi a fase psicodélica dos Beatles, buscando ampliar as possibilidades do rock e da música popular como forma de arte.

Tanta informação já foi veiculada sobre a icônica capa do quarteto de Liverpool (“Sgt. Pepper’s lonely hearts club band”) que seria praticamente impossível trazer alguma informação nova. Mas vou tentar. Basicamente, ela é composta por personagens que tinham alguma importância para

John, Paul, George e Ringo na época de sua criação, sendo que nos chama a atenção a ausência de Elvis Presley, por exemplo, que era praticamente uma unanimidade entre os quatro naquele período. Trata-se de um disco muito importante para a década de 60, tão importante como o primeiro álbum de Elvis pela RCA foi para a década de 50. Em uma entrevista de 2007 à revista americana *Rolling Stone*, Paul explica a ausência do Rei na capa: “Elvis era importante demais e muito acima dos demais, até para ser mencionado. Então, nós não o colocamos na lista porque ele era mais do que um mero... cantor pop, ele era Elvis *the King*”. Se considerarmos que não havia tratamento digital de imagens na época, o trabalho de criação desse verdadeiro “painel” do século XX em uma única imagem torna-se ainda mais relevante. Essa capa pode ser considerada um exemplo perfeito de sucesso gráfico e musical. A arte foi elaborada pelos *designers* Peter Blake, Jann Haworth e Robert Fraser, a partir de um esboço do próprio Paul McCartney, tendo sido premiada com o Grammy do ano de 1968 na categoria Melhor Capa de Álbum.

Nada representaria tão bem a mega-produção desse álbum quanto uma capa com 58 personagens e um número impressionante de cores e elementos. Esse trabalho revolucionou o *design*, com uma execução gráfica minuciosa, a arte da embalagem contribuiu para a marca de mais de 32 milhões de cópias vendidas no mundo inteiro (dados de 2021). Vale lembrar que estávamos em 1967, com poucos recursos digitais disponíveis. A capa de “Sgt. Pepper’s”, como sua música, deveria mexer com a cabeça das pessoas, e conseguiu. Ela deu início a um tipo de culto que cresceu e cresceu, até tornar-se uma indústria. Nela,

o ouvinte é constantemente convidado à interação: identificar todos os personagens da colagem, ler as informações do que foi o primeiro encarte com letras no disco na história da música. A capa é uma afirmação, ela dita o tom, seja com a imagem, seja com o título dos discos e das músicas, dando pistas do que vamos ouvir.

Inegavelmente, os Beatles foram os primeiros a terem consciência de seu poder comercial (é só lembrarmos do álbum “Beatles for Sale”, de 1964) e os primeiros a desafiar os jogos de interpretação de suas imagens, tentando sempre reinventar a forma de se representar em suas capas. Na capa de “Rubber soul” (1966), a imagem distorcida do quarteto flertava com a estética psicodélica e fora obtida por um efeito de distorção na projeção dos slides da sessão de fotos para a capa. Sempre envolvendo artistas plásticos e fotógrafos, os Beatles se preocuparam constantemente com o visual e a arte de suas capas. Ainda em 1966, lançaram uma coletânea para o mercado americano (“Beatles Yesterday and Today”, 1966) em que tentam desconstruir a imagem de bons rapazes em vigor até então, criando uma capa polêmica e extremamente controversa, na qual aparecem em meio a uma carnificina com bonecas decapitadas e cortes de carne. As capas que desafiavam a moral e os bons costumes criavam polêmica e contribuíam para burburinhos, gerando mais publicidade para as bandas, muitas vezes à sua revelia. Consequentemente, os Beatles alçaram a capa de ferramenta de *marketing* a espaço de experimentação artística.

Nada mais natural que uma total reviravolta no conceito de capas ao lançarem um álbum de capa dupla — “White album” (1968). Quando falamos em capas brancas,

pensamos imediatamente nessa capa, sem dúvida alguma a mais famosa de todas as capas brancas da história da música. O disco inaugura o uso do branco nas capas de disco de forma conceitual.

A capa desse álbum dos Fab Four, lançado em 1968, foi concebida por Richard Hamilton, um importante artista plástico britânico que fez parte do Independent Group, precursor do movimento British Pop Art. Paul McCartney havia pedido a Hamilton que a capa fosse o mais diferente possível da de "Sgt. Pepper's", feita por Peter Blake. No mesmo momento, John Lennon mostrava uma adoração pelo branco: era frequentemente fotografado com um terno branco, sua casa em Ascot — onde foi gravado o clipe de "Imagine" — era toda pintada de branco e branco também era o piano de cauda que aparece no vídeo, uma alusão ao etéreo, ao místico e à cor da paz em tempos de Guerra do Vietnã. Lennon e a artista plástica do grupo Fluxus, Yoko Ono, mantinham relações estreitas com o galerista londrino Robert Fraser, que recomendava artistas para as capas dos Beatles. É a primeira capa dos Beatles a não mostrar o quarteto. As primeiras tiragens do álbum foram numeradas para criar o que Hamilton descreveu como "uma irônica situação de uma edição numerada de algo como 5 milhões de cópias". Hamilton queria que a capa tivesse um ar de arte conceitual, um movimento então em franca emergência na época, que tinha uma dívida histórica com as vanguardas.

O interior da capa era mais convencional, com a lista de músicas na parte interna esquerda e quatro retratos em preto e branco na parte interna direita. Um pôster com uma colagem de *snapshots* e adesivos, concebida por Hamilton, também integrava o disco, assim como quatro retratos co-

loridos e individuais de cada membro da banda. As fotos de cada membro trazem o foco para o indivíduo, e não para o grupo, refletindo as canções do disco, que eram composições individuais e não colaborações. É um bonito prenúncio da dissolução do grupo, sendo fixado num suporte eterno, o disco.

E já que as possibilidades artísticas das capas se tornavam cada vez mais evidentes, seria natural que esse espaço de criação (e claro, de divulgação) atraísse também nomes conceituados das artes plásticas, como o já citado Richard Hamilton. E é claro que o papa da pop art, Andy Warhol, não poderia ficar fora dessa balada.

O disco da banana

Para muitos, essa capa definitivamente elevou aquele espaço de 32 × 32 cm de envelope de LP à categoria de arte, embora já existisse muita arte antes dele: "The Velvet Underground & Nico", com capa de Andy Warhol, o artista pop e *designer* que revolucionou a cultura pop no final dos anos 60 e início dos 70, também produtor da banda e que forçou a entrada da vocalista Nico na gravação do LP de estreia do grupo. Uma banana ilustra a capa com a inscrição "Andy Warhol" no canto inferior direito da arte. Na primeira edição havia uma inscrição com uma seta indicando o talo da fruta: *Peel slowly and see*, ou seja, "descasque vagarosamente e veja". Ao "descascar" a banana, o que se encontra é um adesivo que escondia a imagem da fruta descascada e em tom rosa, um símbolo fálico. Devido à dificuldade de se colar o adesivo disco por disco, nas outras edições a ideia foi abandonada.

Embora o trabalho tenha sido um fracasso comercial na época do seu lançamento e praticamente ignorado pela crítica, "The Velvet Underground & Nico" é hoje reconhecido como um dos melhores e mais influentes álbuns na história da música. Em 1982, o músico Brian Eno afirmou que, apesar de o álbum ter apenas vendido cerca de 30 mil cópias no seu lançamento, "todos aqueles que compraram uma dessas 30 mil cópias deram início a uma banda". Em 2003, a revista *Rolling Stone* classificou o álbum na 13.^a posição da sua lista dos *Rolling Stone's 500 Greatest Albums of All Time*. Em 2006, foi incluído na lista dos *National Recording Registry* pela Biblioteca do Congresso dos Estados Unidos. Muitos subgêneros do rock e tipos de música alternativa foram claramente influenciados por esse álbum.

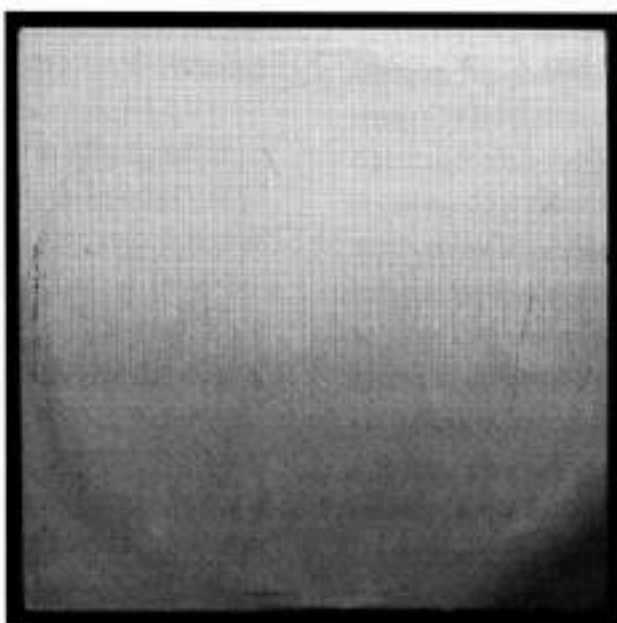
Lançado no Reino Unido no dia 23 de abril e nos Estados Unidos no dia 30 de abril de 1971, "Sticky Fingers", o icônico álbum da banda inglesa The Rolling Stones,

também contou com ninguém mais ninguém menos do que Andy Warhol na sua elaboração. O resultado não poderia ser outro: um marco da indústria fonográfica. Mesclando ousadia e inovação, o detalhe

do zíper de verdade que se abria na parte frontal, revelando a imagem de uma cueca era totalmente inovador. Em vários países, ela foi literalmente substituída, mas a posteridade já estava garantida. Também foi a primeira vez que a clássica imagem da boca e língua (*Tongue and lip design*) era apresentada ao mundo, tornando-se a marca registrada da banda.

A mistura de uma capa ousada, música sombria e *hits* certos fez desse álbum o mais vendido de toda a discografia da banda britânica. Trata-se do primeiro álbum lançado pela gravadora do grupo, a *Rolling Stone Records*, e

também o primeiro trabalho dos Stones com o novo guitarrista, Mick Taylor, que substituiu Brian Jones. O álbum também ajudou a eternizar a figura do astro James



A capa de *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, de 1967, é tão emblemática que é reconhecida universalmente, mesmo que aos pedaços. Já o *The White Album*, de 1968, é tão simples que também causa impacto

Dean, de *Juventude transviada*. Para finalizar, a capa foi “simplesmente” eleita a 22ª melhor capa de todos os tempos pela Billboard, e melhor capa de disco da história da música pela VH1.

E já que os anos 70 trouxeram um maior amadurecimento do uso conceitual das capas, não poderíamos deixar de citar uma das bandas que mais se destacou no campo dos álbuns conceituais. E aqui também é um bom momento para lembrar e novamente citar o trabalho e amplitude da influência do pioneiro Alex Steinweiss, que faleceu aos 94 anos em 17 de julho de 2011.

O que dizer da capa de “Dark Side of the Moon”? E do álbum? Digamos que trata-se do casamento perfeito entre arte e música. Tão complexa e bela como as composições contidas no disco, cujo conceito e execução ficaram a cargo do grupo Hipgnosis, composto na época por Storm Thorgerson e Aubrey Powell, ela apresenta um prisma de luz newtoniano, que basicamente se traduz no fato de que quando a luz do Sol atravessa um prisma cristalino completamente polido, sai em ângulos diferentes do outro lado, sendo decomposta e separada em cores de diferentes espectros visíveis ao olho humano. A inspiração para essa magnífica obra de design moderno veio de uma fotografia em preto e branco de um prisma, a ilustração clássica da dispersão da luz branca na física. Segundo Storm Thorgerson, o conceito representa a própria complexidade das músicas contidas no álbum. Na verdade, foi um desafio da própria banda para que ele criasse uma capa baseada em artes gráficas, e não em fotografias, como era costume na época. É muito a cara do Pink Floyd, não é mesmo?

No Brasil, uma maior consciência das possibilidades artísticas das capas se desen-

volve principalmente a partir do final dos anos 1960, com o Tropicalismo, que nem o cenário ditatorial repressivo irá silenciar: a criatividade de artistas gráficos e músicos seguiu em expansão nos anos 70, período também de ampliação do mercado musical.

Um ícone do design nacional de capas, mesmo após mais de quarenta anos de seu lançamento, o álbum “Todos os Olhos” (1971), de Tom Zé, ainda gera debates, a começar pela questão nunca esclarecida sobre a imagem retratada na capa: trata-se de uma boca ou um ânus. Nem mesmo Tom Zé consegue responder definitivamente à questão.

O projeto gráfico ficou a cargo do fotógrafo Reinaldo Moraes e do publicitário Chico Andrade, sendo que os dois divergiram em relação aos detalhes do trabalho de produção da capa. “Movido por essa molecagem da idade, daquele momento, eu falei: ‘vou atrás, tanto das bolinhas de gude quanto do lugar onde colocá-la’. Aí uma amiga minha, muito amiga, sugeri para ela. E ela no mesmo instinto de molecagem, de farra mesmo, topou”, recordou Reinaldo. “A sessão fotográfica foi épica. Porque minha máquina fotográfica era uma porcaria. Levei também farinha de trigo com água pra fazer a cola. Uma vez terminada a sessão, no dia seguinte, entreguei os rolos de filme e ele falou que chegaram à conclusão que não estava dando ambiguidade, estava muito claramente um ânus e não queriam isso”, contou o fotógrafo, afirmando que acabaram optando por fazer novos registros usando uma boca. Já Chico foi direto:

A gente fez uns testes com boca, mas foi um c... mesmo. Era um trocadilho gráfico [...] Essa foto foi o seguinte. Eu reuni três pessoas na época. Fomos até o Jockey

Club. Tinha aquelas moças que faziam programa à noite. Contratamos uma fulana. A gente queria saber quanto que era o cachê e a gente pagaria o que ela perderia do tempo dela para tirar essa foto. Feito isso, levamos a moça para agência. E foi aprovado, fizemos o layout...

Lançado em pleno período da ditadura, esse álbum não foi muito bem aceito pela crítica e público à época de seu lançamento. Trata-se de uma verdadeira "provação" aos nossos sentidos, em especial os visuais, pois até hoje existe a polêmica, em grande parte alimentada pelos próprios autores, de que a imagem em que se encontra colocada a bolinha de gude seria um ânus ou uma boca. Enfim, polêmicas à parte, definitivamente trata-se de uma criação espetacular.

A capa do primeiro disco do Secos & Molhados, de 1973, era algo que já anunciava a explosão de ousadia e criatividade e do poder da imagem na música do grupo. Ela foi eleita a melhor capa da história da MPB em uma enquete realizada pela *Folha de S.Paulo*, em 2001. O disco de estreia da banda, por si só, já faz parte da história da música brasileira, como um dos melhores álbuns de todos os tempos. A capa, que contém literalmente itens "secos e molhados" encontrados em qualquer mercearia, tornou-se um ícone do rock nacional.

O grupo, formado por Ney Matogrosso, João Ricardo, Gerson Conrad e Marcelo Frias, arrepiou os cabelos dos conservadores da época. A resposta do público foi imediata e repercutiu nas quase 1 milhão de cópias vendidas em uma época na qual vender 100 mil unidades já valia disco de ouro. A mesa de pães e vinhos com a cabeça de cada um dos membros da banda servida em pratos foi pensada por Antonio Carlos

Rodrigues, na época fotógrafo do jornal carioca *Última Hora*, onde também trabalhava o pai de João Ricardo, João Apolinário. Foi ele que, depois de ver um ensaio do fotógrafo na revista *Fotoptica*, onde a cabeça servida era a da mulher de Rodrigues, fez a ponte entre o colega e a banda. Antonio define sua criação como "fantástica".

A ideia surgiu quando ele viu algumas meninas na praia com o rosto pintado. Acabou fazendo uma série de fotos parecidas com a da capa do álbum, usando a mulher como modelo. "Eu ainda não os conhecia, e quando fiquei sabendo do nome do grupo, montei uma mesa no meu estúdio com vários secos e molhados, coloquei a cabeça deles ali e os maquiei", disse ele em entrevista à revista *Bizz*, para a matéria "As 100 Maiores Capas de Discos de Todos os Tempos". A foto levou toda a madrugada para ser feita, enquanto o quarteto permanecia sentado sobre tijolos, conforme relato de João Ricardo, "fazia um frio horroroso debaixo da mesa". "Em cima queimava, por causa das luzes", continua Ney Matogrosso... comprei os mantimentos no supermercado, a toalha foi improvisada com um plástico qualquer, a mesa era um compensado fino que nós mesmos serramos para entrarem as cabeças". "Tínhamos fome e estávamos duríssimos, fomos tomar café com leite. Não sei por que, mas não me lembro de termos comido os alimentos da mesa", diz João. (Ilustrada, *Folha de S.Paulo*, 30/03/2001).

As mudanças e novidades do rock & roll não alteraram a importância das capas. Se a partir da segunda metade dos anos 70 os Punks tentaram romper com o que consideravam excessos de pretensão artística e pompa pequeno burguesa do progressivo, nem por isso essa corrente deixará de produzir boas capas. Apos-

tando na atitude e no retorno ao básico, um diálogo irônico com o rock & roll dos anos 50 seria mais que bem-vindo, como na antológica capa "London calling" dos ingleses do The Clash.

Se eu terminasse este capítulo sem uma capa do Rei do Rock, o conteúdo não estaria completo. Elvis Presley gravou mais do que um disco de rock & roll em 1956. Ele gravou o disco que impulsionou sua carreira e imortalizou sua voz em canções populares da época. Mas por que esse disco é tão importante? Simplesmente porque é o primeiro de Elvis e isso já deveria ser o suficiente. Mas não é só isso. O que torna esse disco memorável são a voz de Elvis Presley, que com esse disco passou a ser disseminada pelos Estados Unidos, e as guitarras gravadas por Scotty Moore, um dos mais importantes e talentosos guitarristas da história. Quanto à capa, é simplesmente incrível. A foto foi registrada por William V. "Red" Robertson em 31 de julho de 1955, em Tampa, Flórida. A paleta de cores utilizada na época é totalmente inovadora, bem como as fontes aplicadas e sua disposição na capa. É uma capa que já foi muito reverenciada e homenageada, como o exemplo do disco do The Clash, de 1979, seu melhor trabalho, por sinal. Todos os elementos da capa original estão ali, cores, tipografia etc. Como verdadeiros representantes do movimento punk, o The Clash foi muito feliz ao realizar essa homenagem, pois, em seus devidos períodos e guardadas as devidas proporções, ambos traduziram a rebeldia do rock & roll, tanto em termos de postura, vestuário e música, seja no seu início (no caso de Elvis) ou na verdadeira revolução provocada pelo movimento punk. O que importa para nós, mortais, é saber que ambas estão eternizadas.

Vinil x novas tecnologias

A partir dos anos 1980, as tecnologias de gravação e reprodução começam a evoluir, surgindo durante os anos 1990 a inovação do formato de mídia, o *Compact Disc* (CD), que prometia uma maior capacidade, durabilidade, portabilidade e um som mais limpo e digital, sem chiados. Essa nova mídia, durante os primeiros anos, tirou totalmente a atenção do público pelos discos de vinil, tornando-os raridades basicamente encontradas no mercado paralelo. Com o advento do CD e, posteriormente do *streaming*, o vinil perdeu seu protagonismo e tornou-se um artigo de luxo. Entusiastas, colecionadores, audiófilos e admiradores tornaram-se os consumidores desse tipo de disco nas décadas seguintes.

Por todas as suas características, o CD era um produto perfeito para o mundo moderno que se desenhava a partir daqueles anos 90. Só muito tempo depois a grande maioria das pessoas se deu conta de que havia perdido muito com o desaparecimento do vinil.

[...] Manusear as quase 200 gramas do disco em mãos, colocá-lo no toca discos, observar magníficas artes estampadas em 31X31cm, ler o encarte e a contracapa, trocar de lado e ainda ouvir um som que tem vantagens cientificamente comprovadas sobre qualquer som digital, tudo isso faz com que o Vinil seja encarado como um fetiche, um objeto de desejo. Rola uma mística ao se colocar um LP para tocar. E os projetos gráficos ficam muito mais bonitos e elegantes. Enfim, não é apenas um sentimento que une todas as pessoas que gostam do Vinil. [...] Essa onda retrô, por si só, não seria suficiente para fazer toda uma indústria crescer mais de 100% ao ano (Entrevista João Augusto, empresá-

rio da Polysom, fábrica de vinil brasileira, reaberta em 2009).

O CD apareceu com um novo formato de capas e material gráfico, no qual o *design* se aplicava, à primeira vista, em uma área muito menor. Para a capa, por exemplo, dos 32 x 32 cm do LP restaram 12 x 12 cm no CD, sendo que esse fator influenciou, definitivamente, os próximos *designs* de capas e *layouts* editoriais, fazendo com que o *design* gráfico nos CDs perdesse, naturalmente, um pouco de seu valor. Ainda que as capas gráficas, nesse formato, apresentassem certo *glamour* e criatividade a ela associados, de alguma forma, houve um desgaste. O formato, a praticidade e inovação que os CDs apresentaram foram tornando os discos de vinil obsoletos, sendo descartados do mercado fonográfico quase por completo, no fim do século XX.

Com a chegada das plataformas digitais e do *streaming*, a importância geral da capa de um lançamento se mantém, mas agora observando alguns fatores importantes ao se pensar na imagem de um disco, tais como a imagem, que precisará funcionar em um avatar muito pequeno, pois como grande parte das pessoas hoje consome música em celulares, *tablets* ou computadores, a capa chegará ao público em dimensões muito reduzidas. Ao se planejar a fotografia, desenho ou arte da capa, deve-se ter a certeza de que a intenção e os aspectos visuais mais interessantes não se perderão numa escala pequena. Alguns detalhes não serão visíveis no ambiente digital, o que não significa dizer que não devam ser colocados, principalmente se pensarmos que um fã pode ter uma surpresa ao ver a mesma capa em um formato físico maior, como CD ou vinil, e virar um atrati-

vo a mais para a aquisição. Outra mudança importante é que apesar de que as mídias físicas sempre possuem as informações básicas na capa para facilitar a identificação e a venda, esse não é o caso nas plataformas digitais, pois como suas faixas sempre estarão vinculadas a uma página de artista e a um lançamento — e essas informações são acessíveis a qualquer momento —, não é necessário a identificação nas capas de todos os lançamentos. Se um músico tem um *single* no qual uma foto já resume visualmente a intenção da música, vale a pena colocar apenas a imagem: as pessoas continuarão sabendo que a música é dele. Preocupação como padrão de cores e formato da imagem, entre outras, continuam sendo fundamentais para lançamento de álbuns no formato de distribuição digital. Vida longa aos *designers*.

O processo de criação

Como processo de criação artística de uma capa, utilizarei dois trabalhos de um brasileiro designer de capas de heavy metal: Caio Caldas. Caio representa um grupo de excelentes designers brasileiros e honra a tradição do gênero com capas absolutamente criativas. Em conversa com Caio sobre o processo de criação, ele afirmou:

“Maximum Overload” foi meu primeiro contato e trabalho com o DragonForce. O primeiro contato deles comigo veio de Fred Leclercq, membro da banda. Ele me enviou uma ideia muito aproximada do que a banda queria para esta capa. Então, ele mandou um esboço com apenas algumas linhas e alguns números explicando o que a capa deveria conter. Foi o suficiente para eu fazer essa capa.



Processo de criação de uma capa. Esboço inicial do disco *Maximum Overload* do DragonForce, 2014, desenho de Herman Lee, guitarrista da banda, enviado ao Caio Caldas por e-mail

A ideia enviada por Fred foi aproveitada por Caio, que diz ainda que a maioria das ideias veio da própria banda e, nas palavras de Leclercq, "com o álbum 'Maximum Overload' queremos dizer que hoje em dia as pessoas recebem muitas informações vindas de computadores, internet com constantes feeds de redes sociais e tudo o mais. Esse é o tema da capa".

A capa do álbum "In the Line of Fire", da banda DragonForce, talvez tenha sido o trabalho mais complicado, segundo o próprio Caio Caldas. Ao descrever o processo de criação, ele diz que a banda não tinha clareza do que queria e, naquele momento, não tinha nem título definido para o álbum. Quando o título foi escolhido, após algumas tentativas que não agradaram nem ao Caio, nem à banda, ele resolveu se inspirar em uma capa do álbum "Aloha from Hawaii via Satellite", de Elvis Presley.

Agora, meu conceito seria basicamente ter um *show* ao vivo do DragonForce sendo transmitido para todo o mundo via satélite, mas durante essa transmissão o

mundo estava em perigo por um meteoro gigante em chamas vindo à terra e indo diretamente para o *show* do DragonForce, ou seja, eles estavam literalmente "na linha de fogo". Então, com o poder e a velocidade de sua música, a banda invocava seus dragões para defender a terra dessa ameaça, como você pode ver na arte da capa. A banda amou o novo conceito e achou que realmente combinava com o título de lançamento, então seguimos em frente com ele. A banda separou algumas fotos ao vivo para serem usadas e manipuladas na arte da capa. Eles tinham 4 fotos diferentes que então foram manipuladas e mixadas por mim até que o resultado final fosse visto na capa com a melhor pose de cada membro naquele momento do *show* (entrevista realizada por mim com o próprio designer, em maio de 2021, para a elaboração deste capítulo).

A capa e o design

Já deve ter ficado muito claro a você, prezado leitor, que esses dois se tornaram "indissociáveis" desde o momento que o segundo passou a fazer parte da vida do primeiro. O *design* é, com certeza, um dos fatores para os antigos "bolachões" estarem voltando ao mercado, ano após ano, com grande força, pois o CD nem sequer deixa nostalgia ao ouvinte. Mas vamos deixar para falar sobre o tema adiante. O fato é que o vinil deixou uma certa nostalgia, criando seus fãs por ser algo analógico, que pede um ritual, algo simples, porém mágico. Antes de mais nada, tem-se o enorme prazer em ver e tocar a capa do disco. As capas e a comunicação visual na embalagem da obra representaram para o *design* gráfico uma reserva criativa e um espaço notável como uma

mídia impressa que dá suporte à expressão e comunicação necessária para a promoção do produto, que pretende informar, comunicar e inovar, atraindo a atenção para a expansão da obra musical, comercialmente e artisticamente no mercado, assim destacando seu conteúdo que jamais será esquecido pelos fãs da música, do *design* e da cultura material do século XX.

As capas sobrevivem, a música e o rock vivem

Até aqui tentei traçar um perfil da produção industrial e gráfica relacionada às capas, por meio do resgate de parte da história do *design* na elaboração de embalagens e capas de discos, trazendo a figura do artista plástico e procurando salientar a importância do papel do designer gráfico como intermediários e comunicadores visuais, preocupados com a elaboração de projetos gráficos que estabeleçam um contato visual e tátil entre artista e público.

A existência da forma física da mídia ainda é necessária para a obra do artista e também para o ouvinte de música. Esse mercado que resgatou o *design* gráfico em disco de vinil não retornou apenas satisfazendo aficionados por música e saudosistas, mas obteve um novo público consumidor que está à procura de algum diferencial ou novidade além do arquivo de música em formato digital disponibilizado em vários meios nos dias de hoje.

As combinações entre imagem gráfica e música trazem uma oportunidade a mais para a promoção do álbum, em qualquer de seus formatos, projetando a música como uma peça “audiovisual” e permitindo, simultaneamente, uma apreciação visual,

tátil e auditiva do projeto por parte do ouvinte consumidor de música. É uma forma de expressão e linguagem artística na qual são incorporados gêneros e estilos variados de arte e música.

Pode-se dizer, então, que a arte e a música apresentam uma linguagem comum de expressão do artista. Dessa relação entre imagem e música surge a linguagem gráfica das capas dos discos, concentrando o conteúdo musical ao mesmo tempo em que compõe uma imagem que se comunica corretamente com o que o artista quer transmitir em suas músicas.

Em uma capa de disco, a fotografia ou ilustração é um dos componentes da composição que ocupa o espaço gráfico na obra. Os demais elementos se dão por parte editorial, os quais incluem o nome do artista, o título do álbum, os nomes das faixas, letras das músicas, créditos, agradecimentos e algum texto de apresentação, entre outros. A capa deve cumprir seu papel de refletir suas músicas e as ideias nelas contidas. Sendo assim, os diferentes estilos, características e elementos utilizados nas capas dos discos diferenciam o artista. Desse modo, as capas passam a ter um conceito a ser trabalhado, passando a identificar o artista e veicular suas ideias, ou seja, dialogando com o ouvinte. A imagem, nesse sentido, não é somente um rótulo, mas uma expressão interpretativa.

Acompanhar a evolução do formato das capas até os dias de hoje, em que praticamente a criação da arte e do conteúdo musical nela contido se dá pensando, também, na sua disponibilização em plataformas digitais, em plena era do *streaming*, *download* e *playlists* nos dá a certeza de que a combinação arte e música sobreviverá. A capa de um lançamento é muito im-

portante para a primeira impressão que se terá de um trabalho musical em que, inevitavelmente, se vê o "avatar" do *single*, EP ou álbum antes ou durante a audição.

Apesar dos diversos anúncios de sua condenação ao longo dos últimos anos, hoje posso afirmar que as capas e suas artes estão e estarão mais vivas do que nunca, evidenciando cada vez mais a obra gráfica da obra musical e garantindo a sua permanência e importância para a música e o *design* gráfico atual.

Não podemos esquecer daqueles fãs mais engajados, que se dedicam a colecionar discos e coletar material sobre suas bandas preferidas. Esses, em sua grande maioria, dão grande importância ao fato de colecionar CDs e discos de vinil, apreciar amplas edições com conteúdo limitado e diferenciado, admirar as capas dos álbuns e ter prazer em vestir camisas com essas imagens estampadas, além de procurar obter o maior número possível de informações sobre seus artistas preferidos.

Enfim, o ROCK VIVE. Viva as CAPAS de ROCK!

Na primeira revisão, dediquei este capítulo à pessoa mais rock & roll que conheci: Marcia Rego Marques, ou "Marcinha", como gostava de chamá-la e que nos deixou em 2020. Infelizmente, durante as demais revisões, mais uma perda entrou em minha trajetória, a de minha amada sogra Elimei Costa Marques, ou "sogrona", como carinhosamente a chamava. "Marcinha" e "sogrona", vocês amavam música e rock. Tenho a exata dimensão diária da falta que vocês me fazem. Vocês eram únicas e as suas passagens foram marcantes, só deixando lembranças boas, como o dia em que "Marcinha" me levou ao templo dos vinis, Amoeba Music, em Los Angeles, Califórnia. Meu eterno amor e gratidão as duas. Obviamente, acabei repassando esse amor aos meus filhos. Posso dizer, sem medo de errar, que somos uma família musical.



As ilustrações nas capas dos discos acrescentaram novas camadas de sentido à fruição das músicas

VESTIR E MUDAR O MUNDO ME INTERESSA MAIS

Valéria Leão Ferenzini

Délica

Passando por tudo, pós-tudo

A nossa nave vai

Cheia de bichas, bossas

E formas atonais

Improvizando um futuro

imediatamente que se faz a cada instante

Psicodélica é a imagem

Neo-romântica

(Beti Niemeyer / Cláudia Niemeyer /
Dulce Quental)



Audrey Hepburn

Anos 50: rock & roll, moda e conservadorismo

Na década de 50, em meio a uma série de transformações mundiais, a juventude passou a ser vista como uma camada social distinta, com mais autonomia e características próprias. A partir de então, os jovens começaram a construir um universo próprio de convivência, tendo por base: ideias, grupos, gangues e tribos; espaços de diversão; acesso ao consumo; maior liberdade. Além disso, os jovens passaram a se diferenciar através de visual, som, dança e comportamento próprios. Em meados dos anos 50, o rock & roll surgiu nos EUA, demonstrando um grande poder de mobilização social. A energia e sensualidade explodia no público e em seus ídolos. Em meio à efervescência juvenil crescente — em momentos e locais diferentes — surgiram vários movimentos: beats, teddy boys e teddy girls mod, rude boys, rockers, skinheads, hippies, punks e outros.

Após os tempos de escassez decorrentes da Segunda Guerra Mundial, nos anos 50 vieram a revalorização do glamour, da feminilidade, da vaidade e do cuidado com a aparência: silhueta marcada, saia volumosa e comprimento até a altura dos tornozelos ("New Look" Christian Dior); saltos altos, luvas, joias e acessórios de luxo; estampas como o poá e a saia midi ganharam destaque. O fim da escassez dos cosméticos do pós-guerra trouxe uma explosão de produtos de maquiagem para a pele, lábios e olhos (delineador — olhos de gatinho); tintas para cabelos, loções alisadoras e fixadoras. Surgiram grandes marcas e empresas, como a Revlon, Helena Rubinstein e outras, com grande investimento em publicidade. Os cabelos ganharam ca-

racterísticas variadas: coques ou rabos-de-cavalo, comprimentos mais curtos, franjas e mechas no rosto.

Voltando à questão da juventude, junto com o rock, vinham novas ideias, novas atitudes e um novo visual, que começava a diferenciar jovens de adultos. Nesse sentido, os jovens inovaram ao buscar a própria moda, surgia a moda colegial, decorrente do *sportswear*. E a partir do final da década, a moda ficou mais democrática com maior inserção no cotidiano, a partir do crescimento da confecção. E assim, tinha início o mercado da moda jovem, que seria o grande filão dos anos 60. Aparecia um novo segmento de moda juvenil, informal e despojada. Para melhor compreensão do que vamos abordar, abrimos um espaço para definir alguns termos e ideias essenciais.

A moda tem um papel importante na construção identitária dos indivíduos e grupos sociais, já que as roupas permitem identificar a posição do indivíduo na sociedade. Mas, como explica Godart, a identidade é também uma questão de estilo, associado às subculturas, que são caracterizadas por elementos que distinguem um grupo de outro: roupas e gostos musicais específicos; ideias políticas mais ou menos estruturadas; e uma maneira particular de se expressar. O termo "estilo" remete a um modo próprio de expressão e atuação, um modo diferenciador de fazer algo. A noção de estilo adotada por Abramo tem por base os estilos distintivos elaborados de forma consciente pelas subculturas dos jovens ingleses, nos quais as peças e objetos são retirados do contexto original e organizados em um novo arranjo, com novos usos e sentidos. O indivíduo e o grupo passam a ser reconhecidos pelas roupas e peças que usam, e o estilo passa

a ser a expressão da identidade do grupo e suas ideias, uma posição diferenciada do padrão dominante.

Quanto à diferenciação entre moda e estilo, ela esclarece que a moda é a cópia de determinados traços já aceitos, desvinculados de um processo criativo e das questões de um grupo social. Há uma permanente tensão entre estilo e moda, já que os grupos envolvidos têm receio constante de ver seu estilo transformado em mais um modismo. Essas questões servem como introdução aos assuntos abordados neste texto, que pretende apresentar alguns dos principais movimentos juvenis, associados ao rock, estilo e moda — entre os anos 50 e 80.

Nos anos 50, a partir dos EUA, no contexto do rock & roll, a moda juvenil passou por transformações e o visual dos rapazes ganhou novos destaques: jaquetas de couro, grandes topetes e costeletas, camisas coloridas, calça rancheira e brim coringa. O cinema teve uma importante influência em parte desse visual jovem, que transformava em ícones, o jeans, a jaqueta de couro e a camiseta branca. Os exemplos mais significativos são James Dean, em "Juventude transviada" (1955), com sua rebeldia incompreendida e seu blusão de couro e jeans. Por outro lado, Marlon Brando transformava "a camiseta branca em um símbolo da juventude", com "seu visual displicente no filme "Um bonde chamado desejo" (1951)". Quanto às garotas, na fase rock & roll, passaram a usar, além das saias rodadas, calças cigarrete até os tornozelos, sapatos baixos, suéter e jeans. De forma geral, os cabelos assumiram características variadas: coques; rabos de cavalo; cabelos um pouco mais curtos; mechas caídas no rosto ou franjas. As calças compridas entraram

para o cotidiano feminino, especialmente o estilo cigarrete, usadas com sapatilhas, principalmente pelas garotas.

Enquanto isso, em Londres, por volta de 1952, surgia a subcultura teddy Boys e teddy Girls (New Edwardians ou teds), em certas áreas de bairros operários, como Elephant & Castle, trazendo um "novo estilo de se vestir e se comportar, principalmente nas práticas de lazer, ligadas à moda e à música". Esses jovens adotaram uma forma provocativa de se vestir, em "reação ao esnobismo dos alfaiates conservadores da Savile Row", que passaram a confeccionar ternos caros para as classes abastadas, com uma proposta de retorno "ao estilo masculino da era de Eduardo VII", em um contexto de recuperação britânica pós-guerra. Eles também eram alvo de críticas pela imprensa, devido ao comportamento público, envolvendo brigas e tumultos, como diz Zimmermann.

De acordo com a autora, atualmente o grupo é considerado a "primeira subcultura juvenil do pós-guerra" no contexto britânico, ainda que precedido por outros grupos — adolescentes ou não — nos Estados Unidos ou na França — que foram "precursores de uma cultura juvenil em formação", como: Zazous e Zooties, os bikers, os hipsters, os beats e os existencialistas. Dentre as atitudes do grupo pioneiro, estão: a contestação ao comportamento dominante; a criação de um estilo original; bem como, tornar aceitável a preocupação jovem com aparência e visual. Esse estilo eclético dos teds misturava a elegância elitista dos eduardianos, a irreverência dos Zooties e Zazous, além de elementos dos cowboys.

As principais características do estilo dos teds são as seguintes: gravatas finas

com laço na altura do pescoço (gravatas slim jim e maverick — cowboys norte-americanos); calças justas de cintura alta e afuniladas; camisas lisas; paletó longo, geralmente nas cores azul ou cinza, inspirado na era eduardiana; gola de veludo (item importante para o visual); meias coloridas; sapatos de camurça com solado espesso (creepers). O cabelo, moldado com muito fixador, também era um item fundamental: na frente, topete enrolado e volumoso; na parte de trás, o "rabo de pato" — Duck's Arse ou DA; além da variante Elephant's Trunk, que apresentava o cabelo, no alto da cabeça, com um formato tipo "salsicha". Na década de 1970, o estilo retornou, ganhou grande adesão e algumas variações, como: jaquetas em tons berrantes (rosa-choque, azul berrante e verde-limão); e gravatas Bootlace (ou Bolo).

Já as teddy Girls, percebe-se certa invisibilidade ao longo das décadas, mantidas um pouco à margem da história da moda, com poucas fotos, registros e análises. Quanto ao look dessa primeira subcultura feminina britânica, podemos destacar: paletós acinturados; camisas brancas; gravatinhas ou lencinhos amarrados ao pescoço; calças jeans com a barra enrolada até o meio da panturrilha; sapatilhas. A presença reduzida e a invisibilidade das garotas em algumas subculturas, parecem estar associadas às seguintes questões: posição subordinada da mulher na sociedade e na classe trabalhadora inglesa; e a ênfase dada pelas mídias e algumas análises teóricas, aos valores masculinos das subculturas. Por isso, a presença de garotas teria sido reduzida entre os teddy boys e os skinheads, ganhando maior expressão com os mods, um estilo considerado mais "leve".

Londres é mod?

O mod “merece respeito”, não só por sua elegância, mas também por sua influência abrangente e duradoura, durante os anos 60 e nas décadas seguintes, influenciando o visual da galera e de muitas bandas até hoje. Com uma grande importância na história do rock, a subcultura teve sua origem em Londres, no final dos anos 50, mas atingiu grande popularidade nos anos de 60. A ‘tribo’ era formada por jovens que usavam ternos bem cortados, curtiavam jazz, R&B e ska jamaicano e adotaram como símbolo o *roundel* da RAF (Força Aérea Britânica), por motivos estéticos, devido ao seu estilo minimalista e geométrico.

Eles usavam scooters e vespas, para circular pelos pubs e madrugadas londrinas, horário em que não havia transporte público. Outro aspecto marcante foi a rivalidade entre mods e os rockers, que tinham forte ligação com o rockabilly, usavam toques, jaquetas de couro e jeans; admiravam carros e motocicletas; e se inspiravam em padrões cinematográficos norte-americanos, difundidos por astros como Marlon Brando e James Dean. Por outro lado, a onda mod estava mais antenada com a elegância italiana e a *Nouvelle Vague*.

O visual mod, que se destacou e se expandiu durante parte dos anos 60, apresentava as seguintes características: terno com paletó curto e cintado — silhueta mais ajustada ao corpo —; camisa branca; gravata estreita; calça de corte reto e tornozelo à mostra (*ankle-freezers*); gola rolê como um clássico do guarda-roupa masculino; japonas e parkas. Vale lembrar que, dentre outras utilidades, japonas e vespas também contribuíam para não sujar as roupas, que eram uma das grandes preocupações da-

quele grupo de jovens. Os cabelos ganharam um corte especial, batidos atrás e dos lados, com uma característica franja curta, que virou uma verdadeira febre.

Outro elemento do visual mod eram as camisas polo da marca Fred Perry, criada no final da década de 40 e que nos anos 50 e 60 chamou a atenção dos adolescentes, especialmente dos mods, já que os rockers gostavam de camisetas brancas e básicas, ou camisas tradicionais. Essas camisas polo eram bem justas no corpo e nas mangas, o que facilitava o uso com os ternos justos e com as parkas, típicas do figurino Mod. Outros grupos derivados dos mods, como os hard mods e os skinheads, também adotaram as camisas da marca Fred Perry. Pelo sucesso entre essas subculturas, a marca passou a produzir peças *streetwear* cada vez mais voltadas para mods e skinheads. No Brasil, a marca é considerada uma grife de elite, ainda que em 2013, ela tenha promovido um evento em São Paulo dedicado aos skinheads.

O movimento mod era bastante plural e abarcava jovens oriundos de vários estratos das classes trabalhadoras. Na década de 60, devido à entrada de um número significativo de imigrantes da Jamaica na Inglaterra, houve uma identificação e aproximação entre os mods e os Rude Boys, jovens jamaicanos que curtiavam ska e introduziram o som na Inglaterra. O grupo tinha importância na cultura jamaicana, devido ao seu estilo elegante, a ligação com música e ao comportamento considerado um pouco agressivo. Os Rude Boys adotaram um visual meio filme de gangster norte-americano, com alguns elementos básicos: ternos de três botões, gravatas bem finas, suspensórios, chapéu tipo *pork pie* e óculos de sol (usado em qualquer horário do dia).

O estilo mod é visto por alguns como uma versão sessentista do dândi, enquanto para as garotas, Mary Quant idealizou um estilo que tinha como peça principal a minissaia, além dos penteados geométricos, como o bob. Esse visual feminino, teve por base: minissaia; vestidos tubinho com a silhueta reta, cores alegres e chamativas, além das estampas geométricas e linhas retas; botas brancas de cano longo; roupas espaciais, metálicas e fluorescentes. Além disso, o padrão feminino das curvas acentuadas, predominante nos anos 50, foi suplantado e ser bem magra virou moda, seguindo a trilha aberta por Audrey Hepburn, no filme "Bonequinha de luxo". Uma atriz muito magra, fora dos padrões hollywoodianos, com uma beleza singular, interpretando uma garota de comportamento livre e inovador.

Outras mudanças no visual

feminino mostram uma maquiagem que ressalta os olhos bem marcados, com muita máscara; batom com pouca cor, rosa claro e nude. Os cabelos tinham comprimentos variados, com destaque para o cabelo bem

estilizado, com mais volume ou cortes mais geométricos. Já os acessórios — óculos, brincos e anéis — eram enormes. A popularização da minissaia, veio acompanhada do uso de calcinha e da meia-calça, que davam mais conforto e segurança, principalmente para dançar. As mudanças comportamentais também atingiram as roupas de ba-

nho, com biquínis mais ousados e polêmicos, deixando o umbigo de fora. De forma geral, a moda nos anos 60 foi marcada por características como: influência de movimentos sociais e culturais; moda unissex, direcionada também para o público masculino; a fase dos grandes estilistas deu lugar à moda que vinha das pessoas nas ruas; a roupa passou a ser "uma questão de atitude".

Na década de 60, Londres era o delírio jovem, vista como o centro da moda, das novidades, das modelos, da minissaia

e da música (especialmente o fenômeno dos Beatles). Garotas liberadas circulavam pelas lojas excêntricas da Carnaby Street, King's Road e o bairro de Chelsea, sempre com muita música e um novo com-



O catálogo de roupas do final do século XIX mostra a ausência de uma identidade no vestir de crianças e jovens. A construção dessas marcas talvez seja uma das principais características do século XX, potencializado pelo rock e seus múltiplos estilos/figurinos

portamento jovem. Londres concentrava estilo, charme e criatividade, era o fenômeno "Swinging London", expressão que representava a efervescência do período em termos de moda e de uma cena cultural marcada pelo otimismo, hedonismo e revolução cultural. A juventude queria ir muito além das escolas de arte, o que resultou em uma revolução na música e na moda, marcada por símbolos como Mary Quant (que criou a minissaia em 1967), a modelo Twiggy (sempre na capa da Vogue britânica), e a juventude do movimento mod.

Essa cena da "Swinging London" e a cena pop e artística londrina foram registradas de forma impecável e crítica, pelo cineasta italiano Michelangelo Antonioni, no filme "Blow-Up", de 1966. De forma geral, o filme trata de questões como: a indústria da idolatria; comercialização dos produtos culturais; a obsessão pela espetacularização e pelo culto à aparência; a alienação sob o disfarce de revolução de costumes. Para além das críticas de Antonioni, Londres representava modernidade e vanguarda; simultaneamente à valorização da elegância como meio para a inserção social, vinham também aspectos como narcisismo e consumismo. Aqueles jovens rebeldes e "modernos" da década de 60, trabalhavam durante o dia para manter seus gastos pessoais: roupas, acessórios, vespas, discos, pílulas e anfetaminas. Eles fascinavam e inspiravam os profissionais de moda da Swinging London, para novas criações.

Por outro lado, com a crescente liberdade comportamental, o uso de drogas se tornou corriqueiro; a androginia confundia os padrões de gênero, estava presente como um componente estético que seria aprofundado em outros períodos; a noite

também ficou mais agitada e em 1964, o West End já fervilhava com novos points (discotecas, boates e clubes), diferentemente do início da década, quando clubes de jazz e blues fechavam cedo e não havia lugar para se divertir. Em termos de som e visual, a grande referência nesse estilo é a banda The Who, surgida em 1964, seguida por outras que ajudaram a difundir a cultura mod, como: The Kinks, The Yardbirds, Small Faces, The Action e The Creation. Naquele período, em Londres, moda, mod, arte e rock estavam entrelaçados. Vários membros de bandas inglesas estudaram em uma escola pública de arte, como por exemplo: John Lennon, Pete Townshend, Keith Richards, Jimmy Page, Ray Davies, Syd Barret, etc.

E por falar em The Who, nada melhor que um mod para falar sobre o movimento, como é o caso da autobiografia de Pete Townshend, em que o artista relembra episódios de sua ligação com o movimento/estilo. Segundo ele, durante o namoro com Carol Daltrey — irmã mais nova de Roger Daltrey —, quando frequentava o solar dos Daltrey, também rolavam papos com Gillian — irmã mais velha de Roger Daltrey — e seu namorado, quando soube do "surgimento de um novo grupo jovem na zona oeste de Londres, os mods da classe operária". E ele esclarece que, "no início dos anos 60 na Inglaterra, a subcultura teddy boy estava dando lugar a dois novos grupos — mods e rockers". De um lado, os mods com seus novos passos de dança, ligados em moda, R&B, scooters e de outro os rockers, com um padrão mais másculo e agressivo de gangue de motociclistas, tipo Marlon Brando em "O selvagem".

De acordo com o roqueiro, Roger Daltrey era mais um rocker, mas no seu

entorno estava ocorrendo uma verdadeira conspiração mod, pois o namorado de Gillian tinha uma capa preta de PVC e uma Vespa, como um jovem italiano de Roma. Por outro lado, Carol Daltrey dizia que Pete Townshend tinha um verdadeiro visual "modernista" ou mod e o incentivava "a comprar uma capa de PVC também". E realmente ele se tornou um mod. Naquele período seu comportamento era marcado por: introspecção, acanhamento, falta de namorada firme e desinteresse em parecer sexy no palco, o que gerava comentários de que ele era gay. No entanto, ele não se importava, pois gradativamente a sexualidade das pessoas ia perdendo a importância e um dos melhores aspectos do movimento mod britânico foi mostrar que macheza não era mais o único indicador de virilidade.

Devido à inexistência de uma música mod, algumas bandas como Small Faces, Kinks e The Who, buscaram atrair esse público, principalmente através do visual, como o caso do The Who, que entrou de cabeça, trocou o guarda-roupa e incluiu covers da Motown. Mas, desde o início da banda, Pete Townshend já havia aderido à onda mod: adaptou a linguagem de sua música ao idioma mod; incorporou formas de expressão mod, reproduzindo "no palco as novas danças que as tribos inventavam na plateia".

Por volta de 1966, o The Who já estava se desvinculando da imagem mod e quando "Blow-Up" estreou nos cinemas de Londres, Jeff Beck já estava fora dos Yardbirds. A massificação do movimento resultou no seu gradativo desgaste, mas a onda mod não parou de influenciar, retornando periodicamente, em décadas posteriores, mas de forma bem mais restrita.

Rock e contracultura: "some flowers in your hair"

A partir de 1967, com o flower power e o Verão do Amor, tudo começou a mudar. Para início de conversa, Londres deixou de ser, temporariamente, o centro de formação e difusão de culturas e subculturas jovens, que mudaram de endereço e migraram para os EUA, particularmente para a Califórnia. Além da mudança de território, mudaram também as ideias, valores, comportamento, música, visual e moda. Nesse novo cenário, a Geração Beat teve um papel fundamental, já que muitos dos jovens dessa contracultura beberam nas obras literárias desses escritores e se nortearam pelos ideais propostos e vividos pelos beats. Jack Kerouac e Allen Ginsberg lançaram as bases do movimento beat em San Francisco, ganharam novas adesões e tiveram suas ideias amplificadas pelo movimento hippie. Rapidamente a palavra contracultura passou a ser difundida pelos meios de comunicação de massa, associada às características externas do fenômeno, como cabelos compridos, roupas coloridas, misticismo e um tipo específico de música. No entanto, a questão era mais profunda e também abarcava novas maneiras de pensar, e novos modos de encarar e de se relacionar com o mundo e as pessoas.

No início dos anos 60 nasciam associações e movimentos estudantis, que resultavam da crescente politização dos estudantes universitários, que se fortaleceriam ao longo da década. Por outro lado, uma cultura pop se formava a partir da fusão de vários elementos (contestação, música, modo de vida, filosofia, cultura etc.), em torno de um festival (em benefício de um grupo teatral — San Francisco Mime Trou-

pe), no dia 6 de novembro de 1965, em San Francisco. Esse festival contou com a poesia do beat Lawrence Ferlinghetti, a música de Jefferson Airplane e os Fugs, e o poeta beat Allen Ginsberg cantando mantras com uma plateia de 3 mil pessoas. E cresciam as manifestações contra a Guerra do Vietnã. Nesse cenário, estudantes abandonavam os estudos para formar comunidades rurais e urbanas na Califórnia e em Nova York, em uma forma de deserção social (*drop out*), que cresceu de forma imprevisível e espontânea, recebendo o rótulo de hippies por parte de um jornalista.

Entre fins de 1966 e o primeiro semestre de 1967, o movimento hippie cresceu fortemente e desde o início de 1966, os hippies, provenientes das classes médias e de várias universidades, invadiram San Francisco, Los Angeles e Nova York. Foram criadas diversas comunidades em vários estados, algumas eram denominadas tribos e o beat Allen Ginsberg foi o chefe de uma delas. A maior concentração foi na Califórnia, mas Nova York tinha 23 delas em 1967, que contavam com cerca de quatrocentos ou quinhentos hippies. As comunidades funcionavam com poucos recursos, doações de comerciantes e donos de restaurantes, além de contribuições variadas. Também foi implantada "a experiência de gratuidade no comércio: mercearias, lojas de roupas e restaurantes vegetarianos". Para estas lojas, as pessoas levavam o que não usavam mais. A contracultura vinha associada a novas ideias, nova música, novas manifestações artísticas, liberdade sexual e o uso de drogas — como a maconha e o LSD — utilizadas como forma de protesto e ampliação da consciência.

O movimento hippie trouxe um novo estilo de vida e de visual, que arrebatou

os jovens do mundo inteiro. A indumentária hippie era marcada por roupas baratas, artesanais, criativas, feitas em casa, customizadas, ou compradas em brechós (a apropriação desse visual por boutiques veio depois): jeans boca de sino abrindo as costuras laterais e inserindo retalhos em forma de V invertido; franjas e miçangas em diversas peças; roupas tingidas (*tie-dye* ou batik em cores psicodélicas); roupa de baixo opcional; vestidos e saias curtas ou longas; incorporação de influências étnicas, como por exemplo dos povos indígenas americanos (contas e outros elementos tradicionais); tiaras, cabelos compridos e naturais; jeans ganharam outras cores além do azul e não precisavam ser em denim; jeans também ganharam bordados e apliques em diversos materiais (veludo, camurça ou lona). Havia coerência entre roupas, adereços e a filosofia hippie: valorização de outros povos e culturas estava presente em detalhes da indumentária; negação dos valores ocidentais, tradicionais e "caretas" representados pelas roupas adotadas pelo senso comum; opção pelo artesanal ou reciclado, em oposição ao consumismo e ao artificialismo das sociedades capitalistas industriais.

Ao longo do tempo, a originalidade inicial e autêntica virou moda e atingiu o cidadão comum, através de redes de lojas que vendiam peças com elementos derivados do estilo hippie, gerando algo meio caricatural, uma adesão às roupas, despidas de ideias: camisas coloridas e em outros padrões; gravatas com estampas florais e cabelos compridos, foram adotados por pessoas comuns e burocratas; calças bocas de sino atingiram até os ternos de políticos; professores usavam caftans para trabalhar; roupas de algodão rústico entraram na

moda. Portanto, com o tempo, o novo estilo atingiu outras faixas etárias, tornou-se dominante, foi apropriado pela alta moda e atraiu os fabricantes interessados em lucro.

Complementando, dois elementos básicos e de origem remota, são o jeans e a camiseta, que ganharam um significado especial e fundamental para o visual da geração da contracultura dos anos 60. Em sua longa trajetória, a camiseta deixou de ser roupa de baixo, para tornar-se símbolo de uma geração, expressando ideias, ousadia, questionamento, crítica, criatividade e contestação. Ela estava presente nas passeatas, manifestações, shows de rock, no figurino dos astros do rock e do pop, no visual hippie e da juventude em geral. Era um meio de mensagem, uma espécie de outdoor móvel, associada à adesão a uma causa. Para os hippies, ela se tornou uma peça imprescindível, em oposição ao vestuário convencional, limpo, impecável e engomado que representava o enquadramento ao sistema.

Da mesma forma, o jeans (criado no século XIX), começou a ser incorporado pelos jovens nos anos 50 e explodiu na década de 60, como um símbolo de liberdade, descontração e sensualidade. Em sua trajetória, o jeans surgiu nas camadas populares, se alastrou entre os jovens desligados das convenções sociais e desapegados ao luxo. Portanto, sua expansão não surgiu das classes superiores, como ocorria no passado, quando as elites criavam estilo e as camadas inferiores tentavam copiar. A partir dos anos 60, o jeans se tornou um dos mais importantes fenômenos de moda, atingindo todas as idades e classes sociais.

A ebulição juvenil atingiu dimensão internacional através de vários acontecimentos: comunidades hippies; psicodelismo; grandes festivais de rock; luta contra a

opressão no Terceiro Mundo; movimentos estudantis; ocupação das universidades; as barricadas de Paris etc. Dessa forma, maio de 68 e Woodstock foram experiências juvenis diferentes, mas interligadas, que pretendiam transformar radicalmente a sociedade. Esse período deixou um enorme legado: a formação de uma consciência ecológica; nova relação entre gêneros; nova concepção de família; liberação da moral e dos costumes; nova relação com o prazer e o lazer; e movimentos de afirmação da diversidade (feministas, de homossexuais, de grupos étnicos etc.).

O estilo de vida hippie predominou até que o sonho desmoronasse e o punk arrombasse a festa. No entanto, vários de seus elementos continuaram influenciando gerações, jovens de outros períodos e "maduros" fiéis à causa. Como geralmente acontece, consciente ou inconscientemente, um movimento rejeita o anterior e se constrói a partir de novos princípios. Nesse sentido, o movimento hippie seguiu em uma direção diferente em relação ao mod, especialmente em termos de valores e visual. Mas vale lembrar, que um movimento nunca mata o outro totalmente, as características e elementos de um, continuam convivendo com o outro. E como tudo se transforma, inclusive bandas como o The Who, viraram as costas para o mod e se tornaram psicodélicos.

Glamour rock: cores e purpurina

No início dos anos 70, como uma faixa divisória entre o movimento hippie e o punk, surgiu o glamour rock, representado por alguns nomes como: David Bowie, Lou Reed e Roxy Music (com destaque para

duas estrelas, Bryan Ferry e Bryan Eno), Marc Bolan & T. Rex, Sparks e Iggy Pop. Durante a fase glam, os grandes expoentes estavam com a idade média de 28 anos e todos tinham múltiplas facetas, tanto na arte quanto na vida. Eram todos atores, performers, cada disco era uma novidade e todos eram conceituais, era o "rock como arte". Em termos de som, proposta, performance e estilo, essa nova onda se opunha radicalmente, ao cenário anterior.

Em geral, apresentam o glam como "rock-gay, bissexual", devido a figuras como Bowie e Lou Reed, que se assumiram como tais, destacando Lou, que se casou com um travesti. Além de brilhantes, talentosos, performáticos e irreverentes, os novos astros ostentavam um visual andrógino e provocativo, que agregava muitos e variados elementos, dentre eles: brilhos, glitter, maquiagem extravagante (cílios postiços, batons e sombras em cores vibrantes, purpura), esmaltes, colares, brincos, plumas, lamês, cetins, lurex, lantejoulas, paetês, saltos plataforma etc.

Os anos de 72, 73 e 74, representaram o auge do glamour e da elegância, período em que Bowie foi fotografado com William Burroughs, Lou Reed com Yves Saint Laurent e Bryan Ferry com algumas *pin-ups* das capas dos discos do Roxy Music. Através do filme "Velvet Goldmine", (de 1998, dirigido por Todd Haynes) podemos fazer uma viagem por esse universo louco, cínico, intenso, irreverente, colorido e deslumbrante, de um gênero musical que revolucionou o rock e o comportamento dos jovens, resultando em desdobramentos posteriores aos anos 70.

Em 1972, a imprensa especializada se empolgou com os novos astros, sua reação contra os grandes ídolos da década anterior

e com o fato de que finalmente havia uma grande novidade. No entanto, a origem do gênero e a relação indissociável entre glam e imagem, é apontada como um pouco anterior, considera-se que o glam rock nasceu quando a banda Tyrannosaurus Rex, liderada por Marc Bolan, mudou de nome para T. Rex, trocou violões por guitarras elétricas e lançou o *single* "Ride a White Swan" (1970). Mas o destaque ocorreu em 1971, com a apresentação da música *Hot Love*, em um programa britânico, quando usaram roupas brilhantes e glitter.

O glam surgiu na Inglaterra pouco antes do punk, e nos EUA teve destaque em localidades como, Nova York e Los Angeles. Surgiu como uma provocação à estética hippie, apresentando a androginia como elemento fundamental. Nesse sentido, o importante era polemizar, confundir e bagunçar com os conceitos de gênero masculino e feminino, através de um visual que provocava e agredia o senso comum. Mas antes que a Inglaterra explodisse em cores, glitter e androginia, houve uma banda precursora que estreou em dezembro de 1971, os New York Dolls. Por estarem fartos dos grupos de hard e prog, os membros da futura banda resolveram resgatar o velho espírito do rock & roll, com uma proposta de diversão e visual revolucionário, com maquiagem, vestidos e ternos de cores berrantes, que surgiu por acaso, já que gostavam de reciclar roupas e desejavam usar coisas espalhafatosas. Estas características do grupo resultariam no glam, já que em seus concorridos shows, em meio a inúmeros fãs, apareciam figuras como Lou Reed, David Bowie (ainda desconhecido), membros dos Ramones, além de muitos outros.

Apesar de uma existência curta e dois discos impecáveis, a repercussão e influên-

cia do grupo vai bem além, já que o mundo do rock foi definitivamente impactado pela banda. Certamente, algo dos New York Dolls está nos Smiths, já que Morrissey era fã a ponto de fundar um fã-clube da banda. Várias bandas de metal foram influenciadas pelo visual e a guitarra de Johnny Thunders. Malcolm McLaren foi empresário da banda antes de voltar para Londres e criar o Sex Pistols. A banda também influenciou David Bowie ao criar Ziggy Stardust.

As influências do glam extrapolaram limites geográficos e temporais, e seus elementos musicais, visuais e andróginos, atingiram o punk e o pós-punk. Como exemplo, podemos citar Morrissey, Ian Curtis, Siouxsie, The Cure e muitos outros. Em uma das cenas do filme "Control", Ian Curtis (vocalista da Banda Joy Division), vai para o quarto, veste o casaco da irmã e pinta os olhos ao som de David Bowie, tendo ao fundo a foto de Lou Reed na parede. No entanto, em sua curta carreira – que culminou com o suicídio – o visual era totalmente sóbrio. Muito do glamour, da estética extravagante, da ambiguidade, dos cabelos coloridos e da maquiagem carregada, foram adotadas e recriadas por Siouxsie, Robert Smith (The Cure) e muitos outros. No caso de Siouxsie (vocalista da banda **Siouxsie and the Banshees**), a relação com a música começou na adolescência, quando teve como primeiras influências, David Bowie, Lou Reed, The Stooges (banda de Iggy Pop) e Roxy Music, ou seja, alguns grandes expoentes do glam. Kurt Cobain (Nirvana) e Morrissey (The Smiths) citam o álbum "Kimono My House dos Sparks" (1974), em sua lista de favoritos. Morrissey, escreveu uma carta para os irmãos Mael (*Sparks*), para agradecer-lhes por terem despertado seu interesse por

música, através do álbum. Ninguém estava imune ao glam.

De Nova York a Londres: estilos e estilhaços do punk

Se na primeira metade dos 70 o glamour rock foi a resposta colorida, brilhante, heterogênea, andrógina e debochada, tanto em relação à sociedade, quanto aos estilos culturais/musicais imediatamente anteriores e contemporâneos – do hippie ao progressivo –, ele também foi a faixa tênue, uma curta transição para uma revolta mais radical. Na segunda metade dos 70 surgiria o punk, uma revolta em preto e branco, uma raiva sem precedentes, outros valores, outro som, outro visual, outros adereços (cabelos curtos, cabeças raspadas, moicanos, alfinetes, correntes, bottons). Para um mundo cada vez mais sombrio: gritos, berros, vômitos, quatro acordes e lemas, como: "Faça você mesmo" ou "Não há futuro". Um amargo adeus ao sonho hippie.

Tendências diversas, em termos de som e visual, surgiram nos EUA e na Inglaterra, inspirando sons, bandas, estilo e moda para milhões de jovens do mundo inteiro. Bandas como Ramones, The Strangles, The Buzzcocks, Sex Pistols e The Clash, criaram a trilha sonora, para o desencanto jovem do período e das décadas seguintes, já que como anunciaria a banda paulistana Cólera: "O movimento Punk nunca há de morrer!". E, aparentemente, ele persistiu e/ou persiste...

Tudo começou em 1973, quando foi inaugurado o lendário clube de música CBGB (no East Village, em Manhattan, Nova York), voltado para grupos de coun-

try, blue-grass e blues (estilos que deram origem à sigla CBGB), mas que teve sua missão abortada, quando Tom Verlaine e Richard Meyers (mais tarde Richard Hell – inferno) fundaram o Television (1974), insistiram com o proprietário e conseguiram tocar na casa. Esse foi o primeiro passo para que o pequeno clube se tornasse o principal palco da efervescente cena pré-punk nova-iorquina, e de todos os novos sons que viriam a partir de então. Por lá passaram: Television, Voidoids, Johnny Thunders & The Heartbreakers, Ramones, Dead Boys, Patti Smith, Blondie, Talking Heads e muitos outros. Durante essa cena, predominou um visual com uma tendência mais básica, espontânea e diversificada, com destaque para o look básico imortalizado pelos Ramones, na capa do seu primeiro LP, de 1976, e ao longo de toda a carreira: camiseta, jeans rasgados, jaqueta de couro. Com base nesse visual, postura e som, os Ramones são considerados por muitos, como a primeira banda punk, precursora da imagem que marcaria o movimento punk.

Nesse período, o inglês Malcolm McLaren e sua companheira Vivienne Westwood, viajaram para Nova York a trabalho, circularam com figuras como Andy Warhol e ficaram muito impactados com tudo que viram e ouviram. Nessas andanças por Nova York, McLaren entrou em contato com a cena roqueira da cidade e assistiu a shows no CBGB, onde ficou impressionado com a figura de Richard Hell, que segundo suas palavras: “Era um cara todo desmantelado, arrasado, parecendo que tinha recém-ras-

tejado para fora de um bueiro, parecendo que estava coberto de lodo, parecendo que não dormia há anos, parecendo que não se lavava há anos e parecendo que ninguém dava a mínima para ele”. No entanto, essas observações do inglês não eram exatamente negativas, pois como esclarece Essinger, foi a partir daí que McLaren, “futuro introdutor do punk na Inglaterra se apropriou das roupas rasgadas, do cabelo espetado e de toda a ideia de Blank generation de Hell para criar sua própria banda em Londres: os Sex Pistols”.

Sobre Richard Hell (ex-Television e fundador do The Voidoids), Essinger acrescenta que ele talvez tenha sido a primeira pessoa no mundo “a usar roupas rasgadas e cabelos espetados” e uma original camisa com a frase “Mate-me por favor”, que ganhou repercussão mundial ao virar título de livro. O roqueiro tinha um temperamento junk, explosivo, anárquico e incontrolável; devido a desentendimentos com Verlaine, saiu do Television, antes do primeiro e clássico vinil da banda, base de todo o novo rock, a new wave. Depois participou do Heartbreakers; fundou The Voidoids, lançando um dos discos fundamentais para o punk, “Blank Generation” (1977). “Era a geração-lacuna”, um conceito que exprimia aquela juventude de Nova York e ainda iria bater em cheio em Londres. Niilismo e alienação: ideias para um novo tempo que não tardaria a chegar.

A partir daí, com muitas ideias na bagagem, muita astúcia, pouca modéstia, grande senso de oportunidade, e sorte, Malcolm McLaren retornou a



James Dean

Londres, reuniu um grupo de adolescentes rebeldes e talentosos, e formou os Sex Pistols. Estava lançada a fagulha que deflagraria o movimento punk na Inglaterra, em um momento crítico: desemprego; crise social e econômica; inflação; focos de intolerância social; ascensão de Margaret Thatcher à liderança do Partido Conservador. Ainda assim, por pior que fosse a situação na Inglaterra, eles tinham um salário desemprego bem maior que o salário mínimo brasileiro; além disso, na década de 70, a Inglaterra era o país com mais escolas de arte do mundo (subvencionadas pelo Estado). Portanto, se o adolescente não tinha nenhuma perspectiva ou rumo na vida, certamente encontraria refúgio em uma delas, e muitos dos futuros artistas do mundo pop e do rock, passaram por elas.

Bivar aponta que, Malcolm McLaren, jovem de origem abastada, foi um péssimo aluno e passou por várias escolas de arte até descobrir o que fazer da vida. Em 1971, em parceria com sua mulher Vivienne Westwood e com o amigo Patrick Casey, abriu a loja de roupas Let it Rock, especializada no estilo teddy boys dos anos 50, que voltava à moda, junto com o rock original e básico. Em 1973, o casal fez a famosa, frutífera e inspiradora viagem a Nova York. E em 1974, alteraram o nome da loja de roupas para SEX e o estilo mudou radicalmente: roupas em couro, o preto como cor predominante e acessórios de inspiração sadomasoquista.

Muito da renovação e da ousadia das referências da Sex vieram das apropriações criativas, a partir da viagem a Nova York. Segundo Essinger, "o conceito fashion era uma coleção de provocações", tudo que pudesse parecer ofensivo: sadomasoquismo,

símbolos nazistas (usados pela banda pré-punk norte-americana, The Dead Boys), anarquismo, homossexualismo e camisetas com inscrições provocativas. Assim, surgia a grife Sex e simultaneamente McLaren realizava o projeto de produzir sua própria banda, os Sex Pistols (nome que além de promover a loja, também trazia um teor agressivo). Assim, a estilista Vivienne Westwood e seu parceiro Malcolm McLaren, tiveram um papel primordial na idealização do visual "punk arquetípico", a partir de elementos como: a "camiseta *destroy* (pré-rasgada e encardida, com imagens antissociais, como suásticas), jaquetas de couro com *spikes* e tachas, e alfinetes de segurança como bijuteria" ou espetados na bochecha.

Ampliando um pouco mais essa caracterização, Abramo esclarece que a estética punk tinha por base "materiais rudimentares, desvalorizados, provenientes do lixo urbano e industrial": tecidos de plástico, cabelos curtos espetados e às vezes coloridos (como rosa ou azul), calças rasgadas ou remendadas com alfinetes, camisetas furadas, coleiras, tachas, jaquetas de couro, roupas fora de moda, botas de couro e coturnos. E as garotas, usavam maquiagem exagerada, meias furadas (arrastão, ou feitas de rede de pesca), colar de corrente e cadeado, tecidos sintéticos. E de forma geral, predominavam as roupas pretas. O estilo lançado pelos punks causou um enorme impacto e uma nova moda pelas ruas.

Também começam a surgir grupos e organizações juvenis em torno do punk, como The Bromley Contingent (Bromley — subúrbio de Londres), que se reunia no apartamento da punk Siouxsie ou Susie. O Contingent se dedicava especialmente ao

visual punk e a marcar presença nos shows de várias bandas e dele saíram as Cat-Women, caracterizadas por um visual bem inovador: maquiagem forte nos olhos (um traço preto, largo, puxado para cima, nos cantos); minivestidos ou camisas masculinas bem largas e gravata; cabelos quase raspados, descoloridos ou super coloridos (rosa, vermelho, azul, roxo, ou super preto). O visual dos rapazes do Bromley Contingent também esbanjava criatividade: maquiagem; cabelos pintados; roupas de segunda mão, convencionais ou personalizadas (rasgadas, manchadas, com mensagens, símbolos, alfinetes ou correntes).

O movimento punk cresceu, contagiou o mundo, criou seus padrões, dogmas, exacerbações e inúmeras tretas. Também desencadeou o surgimento de centenas de bandas pelo mundo, além de centenas de tribos, rótulos, estilos musicais e visuais. Os excessos e radicalismos de parcelas do punk começaram a cansar e os adolescentes cresceram. As bandas e o público passaram a testar novos caminhos, novas experimentações, novos estilos sonoros e visuais. Tudo era possível em um mundo vorazmente pós-moderno, deliciosamente cantado pela brasileira Dulce Quental: "Passando por tudo, pós-tudo. A nossa nave vai [...]". E a nave punk se estilhaçou em dezenas de estilos, abrindo o período pós-punk, onde toda a diversidade se tornou possível, mas difícil de elencar. E assim, o caleidoscópio, com ou sem lógica, foi se expandindo pelos anos e décadas seguintes. A segunda metade dos 70 teve o punk como um dos marcos e rupturas principais, já os 80, foram os anos da diversidade, da mistura, das reapropriações, das releituras, da elegância alternativa, da variedade de estilos, dos diversos rótulos: new wave,

gótico, new romantic, dark, reapropriações do mod, skinheads e de tantos outros. Algumas das correntes que atingiram o auge nos 80, muitas vezes eram desdobramentos/repercussões de tendências dos anos 60 e 70.

É importante falar um pouco sobre o termo new wave que, se no Brasil foi em grande parte associado aos primeiros anos da década de 80, lá fora se desenvolveu praticamente em paralelo ao punk. Muitas vezes os termos punk e new wave foram usados de forma alternativa pela imprensa, principalmente bandas da cena inicial do CBGB (como Talking Heads, Television e Blondie), às vezes eram classificadas como new wave, e em outras vezes como punks. Enquanto o punk não se apresentava como um movimento com um visual e uma ideologia mais definidos, os dois termos eram usados para nomear as novas bandas. Em suma, em meio à confusão conceitual, no final das contas, quase tudo passava a ser classificado como new wave.

Com o passar do tempo, new wave passou a se referir a bandas que adotaram um estilo musical independente, distanciado do punk, mais elaborado, incorporando outros elementos (música eletrônica, música experimental e outros). Se é difícil caracterizar a new wave em termos sonoros, o mesmo vale para o visual, que também não era padronizado, mas às vezes apareciam alguns elementos comuns, como: tons luminosos de néon; estampas geométricas em branco e preto; brincos enormes, com cores berrantes e formas geométricas. O uso de cores primárias nas roupas, com algumas peças brancas e pretas, para amenizar o excesso, algo como a banda The B-52's. Ao observarmos as bandas do período, vemos

que não havia uma fórmula, um padrão de figurino que caracterizasse todas, cada banda estava trilhando os seus próprios caminhos.

Um exemplo interessante é a banda Talking Heads (geralmente classificada como new wave) e, especialmente o líder da banda, David Byrne, que demonstraram uma experimentação incessante em termos de som e visual. No

livro "Como funciona a música", o inicialmente introvertido Byrne diz que em 1973, na época de sua primeira banda, Artistics, sob influência do glam rock e de Bowie, e tentando entender quem ele era, pintou o cabelo de loiro e adotou "uma bizarra pegada andrógina rock & roll", o que poderia funcionar como estilo de palco, mas não nas ruas da pequena cidade onde vivia. Em meados da década de 70, formaram a banda Talking Heads e começaram a frequentar e a tocar no CBGB. Byrne começou a refletir como poderiam criar algo novo, em termos de palco (música, iluminação, performance, visual) e concluiu: "As roupas fazem parte da performance também. Mas como poderíamos começar do zero em relação ao guarda-roupa?". Byrne procurava um visual neutro, que não passasse alguma mensagem, mas rapidamente percebeu "que é quase impossível encontrar algo completamente neutro em se tratando de roupas". Com o tempo percebeu que "cada figurino tem algum tipo de bagagem cultural". E disse ter levado algum tempo para dominar esse aspecto da performance no palco.



Lesley Hornby, ou simplesmente Twiggy

Nessa busca incessante por um figurino diferente e neutro, Byrne pensava que se todos estivessem vestidos de maneira mais ou menos igual, "o foco seria nas ações e nas pessoas em si, não em seus adornos externos". No início, às vezes usavam camisetas polo, o que os diferenciava e os marcou com um ar de "engomadinhos", foram acusados de não se-

rem sérios. A seguir Byrne percebeu "que a maioria dos homens de Nova York usava ternos", pensou que esse "tipo de uniforme" eliminaria qualquer mensagem através das roupas. Resolveu adotar (mas logo abandonou) o estilo do "homem comum das ruas", comprou "um terno barato de poliéster", que o "fazia suar muito sob as luzes" e que encolheu na primeira lavagem. Depois adotaram outro uniforme, "camisetas e calças pretas justas", mas na época esse tipo de jeans preto de corte reto não existia nos EUA e tiveram que comprar um estoque quando tocaram em Paris (depois do lançamento do primeiro disco). Percebeu que a dupla jeans e camiseta era mais sexy que ternos de poliéster, mais práticos para lavar e viajar, além de fazer referência a antigos rebeldes Segundo Byrne, "simbolicamente, eles estavam voltando ao básico".

Em outro período, para um show na véspera do AnoNovo, ele optou por um visual em cores primárias, jeans e camiseta (tons fortes de vermelho e amarelo), que não teve uma resposta muito receptiva. Em outra situação, todos usaram cinza, para

evitar que algum componente se destacasse ou fosse obscurecido por usar determinada cor. Em uma turnê ao Japão, em contato com formas tradicionais de teatro japonês (Kabuki, Noh e Bunkaru), Byrne observou que "todos os atores usavam roupas enormes e complexas", e rabiscou uma ideia para um novo figurino, "um terno executivo muito grande e estilizado, como um traje de teatro Noh", que ficou registrado como um elemento marcante em suas performances.

Do mesmo embrião e instrumental punk, surgiria também a energia da banda The Jam, liderada por Paul Weller, com um visual assumidamente mod e influenciado pelos Beatles, The Kinks, Small Faces, The Who, soul, rhythm and blues, rock psicodélico e outros. Em termos de visual, o The Jam adotou e ajudou a disseminar o estilo mod (sonoridade, roupas e cabelos), desde os anos 70 até hoje. No Brasil dos 80, ainda sem entender muito bem o sentido daquilo, o público se identificava e gritava junto com o vocalista Nasi (banda Ira!): "Ninguém entende um mod!". A partir do The Jam, a estética mod prosseguiu, deixando marcas em dezenas de bandas: de Cachorro Grande (Brasil) a Oasis (Inglaterra). Na Inglaterra o mod continua como uma onda retrô, com lojas especializadas em roupas do estilo e grande influência sobre público e bandas.

A reconhecida banda The Jam foi criada em 1972 (quando Paul Weller tinha apenas catorze anos), gravou seu primeiro disco em 1977 e conquistou enorme sucesso, mesclando várias tendências de forma inteligente e criativa. Considerada uma banda de punk rock/mod revival britânica, ela também foi rotulada de pré-punk,

proto-punk e new wave. Em 1982, para desgosto, lágrimas e revolta de muitos, Paul Weller, o talentoso líder da banda (guitarrista, vocalista e letrista), encerrou as atividades do The Jam no auge e criou o Style Council (lançando *Cafe Bleu* em 1984), um projeto inovador, inteligente, criativo e politizado, com influências de jazz-pop, bossa nova e soul. A partir de então, Paul Weller abandonou os terninhos mod, mas em termos de visual continuou um dos caras mais elegantes do rock/pop inglês. E em termos musicais, o Style Council ajudou a oxigenar o pop inglês, junto com outras bandas como *Everything But The Girl*, *Matt Bianco*, *Sade*, *Aztec Camera*, entre outras.

Mais tarde surgiu o termo pós-punk ou post-punk, que tem origem no punk rock, mas apresenta características mais intimistas, maior introspecção, maior elaboração poética e maior experimentalismo sonoro. A expressão passou a ser usada para abarcar uma gama maior de bandas, estilos musicais e visuais, que surgiram após o auge do punk rock, em 1977. Como a banda *Joy Division*, que começou tocando punk rock, mas é considerada uma das pioneiras do pós-punk e do rock gótico, devido a toda atmosfera lúgubre, lírica e sombria, que envolve a sua produção sonora, poética e performática. No entanto, em termos de visual, não houve nada de punk ou de extravagante. As imagens mostram os rapazes com camisas de tecido, algo meio camisa social ou camisa casual (com botões, punhos e colarinho), calças tipo alfaiataria e calças jeans. Apesar da quase formalidade e normalidade, o tal visual também virou moda entre a galera dos anos 80 e com o tempo as cami-

sas ganharam mais cores e padronagens, inclusive desenhos psicodélicos.

Da escuridão noturna do Joy Division viria uma galera jovem, identificada por termos como gótico, dark, com roupas escuras e visuais extravagantes (mas também elegantes), muita maquiagem, formando tribos urbanas distintas, que se divertiam em danceterias, shows, bares e pubs específicos. E na falta de um rótulo mais adequado, talvez o que englobe melhor a variedade dos 80, seja o termo pós-punk. Caberia aí inúmeras bandas, como por exemplo, The Smiths, Echo & the Bunnymen, Bauhaus e tantas outras. E diante da impossibilidade de abarcar tudo, daremos algumas pinceladas, coloridas e em preto e branco, sobre o que rolou por aqueles tempos.

Com o início da explosão punk, muitas bandas surgiam ou eram idealizadas durante ou a partir dos contagiantes shows dos Sex Pistols. E foi a partir de um desses shows, em agosto de 1976, que a banda Siouxsie and The Banshees surgiu e foi convidada para o London Punk Festival e deslanchou, com Severin no baixo, Marco Pirroni na guitarra, Sid Vicious na bateria e Siouxsie nos vocais. Com a banda, surgiu também um estilo único na música, na moda e na cultura pop. Desde o início do movimento Punk, Siouxsie fazia parte da galera que se produzia radicalmente para ir aos shows punks e essa experiência foi a base para a mistura de muito glamour, moda punk e gótica, que se tornou a marca registrada da artista, a partir da combinação de alguns elementos básicos: roupas pretas, meia-arrastão, cabelos pretos e bagunçados, batom vermelho e olhos com muito delineador. Outros elementos dessa fase inicial da cantora são: cabelo curtíssimo, minissaia, escarpins nos pés, suástica

(não como apologia, mas sim como crítica ao nazismo).

A partir de 1978, apesar de várias inovações e fases diferentes, sua marca registrada teve por base a maquiagem e o cabelo: a maquiagem vamp ao estilo Cleópatra de Theda Bara; e o cabelo médio, muito preto e espetado. É importante lembrar que este penteado e visual, também inspirou Robert Smith, do The Cure (que foi membro da banda Siouxsie and The Banshees). Ao longo da trajetória da artista, a variedade de elementos do visual é enorme: permanece o visual fetichista em suas roupas (tachas, arrastão, tela, botas acima do joelho, chokers, minissaia de vinil, amarrações); detalhes de influência da moda cigana (lenços, franjas e tecidos esvoaçantes); aspectos do romantismo (rendas e cores como o preto, roxo, vermelho e verde esmeralda). Com raízes e bases fortes nas origens punk, mas em constante transformação, nas décadas de 80 e 90, seu figurino ficou gritantemente colorido: muito pink, blush bem marcado, brilho e cores fortes.

O visual da artista foi tão marcante e impressionante, que resultou em uma influência ampla e imprevisível: influenciou o visual do público e bandas; inspirou a personagem Morte de Sandman, escrita por Neil Gaiman; e uma personagem chamada Siouxsie, a Banshee, no jogo World of Warcraft. Certamente, as relações entre o visual da artista e o mundo da moda foi muito além do que a garotinha do subúrbio londrino poderia imaginar. Na fase punk ela teve uma atuação como modelo para a grife Sex, loja de Vivienne Westwood e Malcolm MacLaren. Nos anos 90, em várias situações ela foi vestida pela estilista e amiga Pam Hogg e também desfilou a pedido de Hogg. Em 1995, foi fotografada por

David LaChapelle para a revista "Details". E o "Desfile Saint Laurent fall/2015" teve como referência o estilo de Siouxsie, pois o designer da marca, Hedi Slimane, era fã da cantora. A coleção apresentava um estilo jovem, punk e rock & roll (meias calças rasgadas, cabelos desgrenhados, roupas pretas, maquiagem vamp). Seu estilo original, transgressor e criativo, foi rapidamente apropriado pelo público e pela moda, talvez por isso tantas transformações, na tentativa de manter a diferenciação.

Em meio à profusão de estilos do pós-punk, impossível de aprofundar aqui, é importante destacar o surpreendente surgimento do movimento new romantic dos anos 1980, que trouxe mais uma onda de novos visuais, novas bandas e seguidores pelo mundo inteiro. De novo, tudo partia de Londres para o mundo, e por trás dessa agitação estavam (uma vez mais) Vivienne Westwood e Malcolm McLaren, que fizeram em 1981, seu primeiro desfile em Londres, com a coleção Pirates, vista como a vanguarda do movimento neorromântico. Com essa experimentação, a estilista levava para as passarelas, a sua concepção de uma moda romântica, com referências nos séculos XVII e XVIII, e no romantismo vitoriano. E novamente associando moda e música, a nova onda tinha a banda Adam & The Ants como precursora.

Além de apresentar uma reação ao estilo duro, agressivo e questionador dos punks, o movimento new romantic trouxe também "uma releitura divertida dos babados e da extravagância cultuada por poetas e estetas mortos". A nova geração trazia uma miscelânea que misturava um pouco de tudo: milhões de referências do passado até David Bowie. O ecletismo do período e do estilo, abarcava elementos

diversos: a pintura facial de guerra dos indígenas americanos, chapéus e casacos de salteadores, botas de cano dobrado, tranças e lenços de piratas, camisas largas e muita maquiagem. Com toques de humor, Cox acrescenta uma apresentação do visual dos jovens da cena noturna da década de 80, onde o cenário era marcado por: "rícaços aventureiros, dândis dourados, donzelas tísicas e piratas desequilibrados. No new romantic tudo era andrógino, e às vezes as donzelas tísicas eram homens, e os dândis, mulheres".

As roupas rasgadas e os cabelos espetados dos punks ficaram para trás. Os cabelos ficaram bem penteados e encurtaram, as franjas cresceram e as maquiagens atrativamente coloridas eram usadas por homens e mulheres (lápiz bem marcado nos olhos, muito blush, batom ou gloss nos lábios). O visual masculino ganhou alguns babados nas camisas, terninhos, blazers, e em alguns casos adereços (brincos, colares e pulseiras). Algo do glam rock estava no ar. Mais uma vez a imagem de David Bowie era inspiração para meninos e meninas que esbanjavam criatividade na produção visual, fosse no palco ou na plateia. O importante era romper com regras, padrões e



Estilo Rude boy/girl

inovar em ideias, estilo de vida e no visual extravagante.

A banda Adam & the Ants, vestida por Vivienne Westwood, é uma das principais do new romantic, junto com muitas outras: Duran Duran, Spandau Ballet, Culture Club, Boy George, Ultravox, Depeche Mode, Soft Cell, Visage, ABC, Yazoo, Classix Nouveaux, Modern English, Japan, Simple Minds, Altered Images. As bandas traziam um som pop, agitado e dançante, com sintetizadores, letras sobre romantismo e relacionamentos. As influências eram: Kraftwerk, David Bowie, Gary Numan, Human League e o melhor do synthpop e techonopop.

O point da nova turma era o Blitz Club, que impulsionou o movimento new romantic, a partir de um projeto semanal chamado "Bowie Nights", que rolava na Blitz e que acabou gerando uma cultura em torno do que se tocava, do que se vestia e do atendimento. Inclusive, quem não estivesse vestido à caráter, era barrado na entrada. Nesse projeto, os funcionários da casa eram trocados pelos funcionários do projeto, Boy George por exemplo assumia o

trabalho na chapelaria, provavelmente por isso, os chapéus passaram a ser uma peça fundamental no seu figurino. Em pouco tempo o movimento dominou as revistas, a MTV passou a divulgar os videocliques das bandas, os fãs adotaram o estilo e a moda se atualizou, para suprir um novo nicho de mercado. A nova parcela pop da juventude, os "novos românticos" e "futuristas", mesclava referências do passado e de modernidade, trouxe uma nova mudança de comportamento, moda e música.

Mas como nem tudo é romantismo, passemos então aos skins. A cultura skinhead surgiu como uma derivação da combinação entre mods e rude boys (em termos de visual, música e comportamento). Originários das classes trabalhadoras e dos subúrbios londrinos, os Skinheads circulavam junto com os Rude Boys, frequentavam os mesmos lugares e curtiam o ska. O visual adotado apresentava influência dos Rude Boys, além de outros elementos, que segundo alguns pesquisadores, estariam associados à origem de classe desse grupo, vindo de estratos de trabalhadores menos qualificados. A partir dessas análises, Abramo relata que

o visual dos skins remetia aos antigos trabalhadores das docas: calças dobradas nas barras; suspensórios; camiseta; cabelos muito curtos. Esses elementos foram complementados com botas, coturnos e tatuagens. Os skins também são conhecidos por sua ligação com as torcidas de futebol — os hooligans. Ribeiro acrescenta que o "Skinhead possui um DNA



Estilo mod de se vestir, popular do jazz ao rock

essencialmente multiétnico, que combina moda de presença forte, música, cultura de bar, territorialismo urbano e a paixão pelo futebol”.

Portanto, originalmente, mods e skinheads surgiram ligados à música e à cultura negra. No entanto, a partir da década de 70, a Inglaterra entrou em uma fase crítica: desemprego, ascensão de Margaret Thatcher e do neoliberalismo; crescimento de grupos nacionalistas e de extrema direita. A partir da década de 70, particularmente na de 80, jovens radicais de direita se infiltraram no movimento, se apropriaram do visual dos Skinheads originais e aprofundaram as posturas e ações racistas, xenófobas, machistas e neonazistas. A imprensa contribuiu para a generalização, incluindo todos no mesmo barco. Para demarcar as diferenças de ideias e comportamentos (apesar das semelhanças no visual), surgiram várias vertentes: Redskins e SHARPs (Skinheads Against Racial Prejudice – Skinheads contra o racismo), que se consideravam apolíticos; e RASH (Red and Anarchist Skinheads – Skinheads comunistas e anarquistas); e boneheads – os skins nazifascistas.

E para finalizar, não poderíamos deixar de falar do heavy metal, um estilo que se desenvolveu a partir do final dos anos 60 (com bandas como Led Zeppelin, Deep Purple e Black Sabbath), e que foi se definindo ao longo dos anos 70, inclusive em paralelo ao punk (em meio a tretas e eventuais influências mútuas). Ao longo desse desenvolvimento, o heavy metal se desdobrou em uma infinidade de subgêneros e ramificações, dessa forma, assim como são múltiplas as suas subdivisões e as fontes culturais que inspiraram o estilo, também são diversificadas as identi-

dades visuais construídas por músicos e fãs. Desde o início, a imagem já era preocupação de várias bandas, em termos de definir um caminho próprio. Para o Kiss o visual foi central, tendo começado a pintar o rosto em 1973, sob influência de Bowie e New York Dools, mas logo decidiram se distanciar da estética andrógina do glam, e se inspiraram na estética teatral japonesa do *cabúqui*, com um visual em preto e branco. Enquanto isso Angus Young, guitarrista do AC/DC, aceitou a sugestão de sua irmã, de levar para o palco o visual de um uniforme colegial clássico, que ele muitas vezes usou acidentalmente ao sair da escola direto para o ensaio.

Entre as características do visual mais básico do heavy metal inicial, dos anos 70 e 80, e que se tornaram tendência, estão: cabelos compridos; as calças em jeans azuis justas ou rasgadas; camisetas das bandas prediletas; coletes e jaquetas jeans com logomarcas de bandas; elementos do visual dos motociclistas, dos anos 50 e 60; e trajes fetichistas S&M. Em parte, a incorporação desses elementos são atribuídas ao vocalista da banda Judas Priest, Rob Halford, homossexual assumido e ex-gerente de uma loja de roupas masculinas. Ele conta que a medida em que o heavy metal se cristalizava e crescia rapidamente no mundo inteiro, no final dos anos 70, veio a necessidade de um visual mais adequado à agressividade do som heavy. O desenvolvimento de grupos de seguidores das bandas, pedia algo mais do que as roupas de veludo e cetim e as botas das namoradas, que segundo o baixista Iam Hill, compunham o visual do Priest no início, e que, como admite o guitarrista Glen Tipton, se assemelhava à imagem de Hendrix e do Cream, nos anos 60. Sobre o

visual da banda Judas Priest, Rob Halford explicou o seguinte: "Sabe quando o vestido preto de Audrey Hepburn chacoalhou o mundo no filme 'Bonequinha de luxo'? Pra mim foi a jaqueta de couro. Eu vesti uma e fui pro ensaio, e a reação foi. 'Caralho, isso parece bem agressivo.' Parece mesmo, combina com nosso som". Após a aprovação de todos, Halford acrescentou: "[...] para conseguir esses apetrechos de vestuário, eu tinha que ir a sex shops especializadas em sadomasoquismo no Reino Unido. Não que quiséssemos estar associados à cena S&M, mas a única forma de conseguir esses itens era garimpando nesses lugares".

Influências de outras áreas do rock entrariam no pacote a partir dos 80, como no caso de Paul Di'Anno, primeiro vocalista do Iron Maiden, com suas influências do visual punk, cena da qual era originário: cabelos curtos, jaqueta de couro, pulseiras com spikes e tachas. Já as bandas do glam metal dos anos 80, abusaram da androginia: cabelos e penteados armados e muito laquê; roupas extravagantes com predomínio da lycra (adotada até por bandas não ligadas à tendência, como Iron Maiden). Em reação a estes excessos, linhas como o trash metal retomaram ainda nos 80, um visual mais básico: jaquetas de couro simples; jeans rasgado; camisetas de bandas; jaquetas militares e coturnos. Cabelos curtos ou raspados e barba, foram incorporados por figuras de peso, como Bruce Dickinson (Iron), os integrantes do Metallica e Rob Halford.

E entre trocas, apropriações e inspirações, o estilo despojado do grunge deixou suas marcas no metal, com seus jeans largos e de lavagem gasta, camiseta e jaqueta xadrez, com cabelos desgrenhados. E mar-

cantes foram a influências do gótico, que, assim como o punk, repercutiu em uma ênfase maior no uso do preto no figurino, inclusive nas calças, onde antes predominava o jeans azul. Uma versão sombria do glam, influenciada por figuras como Marilyn Manson e até mesmo visuais próximos ao emo. As temáticas ocultistas, paganistas ou de magia e fantasia, entoadas por algumas bandas, resultaram também na incorporação de símbolos como pentagramas e símbolos pagãos, entre os adereços, assim como roupas de inspiração medieval e até saias escocesas. Para completar, temos o nu metal, ao assimilar nos anos 90 influências como o hip hop, trouxe os bonés, calças largas, cabelos curtos e visual *sportwear*, para incômodo dos fãs mais tradicionais do metal. E assim, prosseguem as infinitas transformações do heavy metal.

"Com que roupa eu vou? Mais que o velho o novo já gastou. Mais que um pano novo. Eu quero pôr. Um novo à beça."





ALBUM 9

**AND PARTY
EVERY DAY**

ROCK, PRODUÇÃO E FESTIVAIS INDEPENDENTES NO BRASIL

André Grillo

*I'm going down to Yasgur's farm
Think I'll join a rock and roll band
I'll camp out on the land
I'll try and set my soul free*

(Woodstock, composição: Joni Mitchell)

*Imagem do início do século XVI
mostra um festival dedicado ao Deus Baco*



Trataremos aqui de dois elementos fundamentais à trajetória do rock: a produção independente e os festivais independentes; e a conjunção desses dois elementos na formação e consolidação de um circuito brasileiro de festivais independentes, favorecido, entre outros fatores, pelas novas leis de incentivo promulgadas no país a partir principalmente dos anos 1990, assim como pela reestruturação da indústria cultural da música no país, na mesma década.

Seja como celeiro para novas bandas que alcançaram o sucesso do *mainstream* e das grandes gravadoras, seja como possibilidade de circulação pelo país e formação de uma carreira à parte desse mesmo *mainstream* — principalmente a partir dos anos 2000 —, esse novo circuito de festivais, associado a uma série de gravadoras e produtoras independentes de destaque, se tornará referência incontornável quando o assunto é rock brasileiro contemporâneo.

A relação entre o rock e a produção dita “independente” remete, como mencionado, aos primórdios do estilo. Gravadoras consideradas independentes, como Sun Records, Chess e Atlantic/Atco, tiveram papel fundamental em algumas das primeiras gravações inegavelmente rotuladas como rock, ou de estilo muito próximo, como o blues eletrificado de Chicago — fora a sua participação em geral no ambiente concei-

tualmente nebuloso dos “precursores” —, e eram mais propícias às inovações, tanto estilísticas quanto em termos de técnicas de gravação, do que as chamadas *majors*. Muitas técnicas, que acabaram se tornando referência do estilo, surgiram como essas inovações em discos de gravadoras independentes.

Mas qual o significado do termo “independente” na indústria cultural da música? É possível observar, inicialmente, um uso corrente e consagrado, ao menos em relação às “gravadoras”: independentes são aquelas que não são consideradas *majors*, as grandes gravadoras — embora frequentemente tenham vínculos com estas. Além de ser a definição utilizada pelos agentes do meio — músicos, produtores, imprensa, funcionários das gravadoras e o público —, essa nos parece uma boa definição operacional para darmos prosseguimento à nossa história. Considerando que as *majors* irão assumir todas as etapas da gestão de uma carreira musical, esquema consagrado com ninguém menos que Elvis Presley, as demais etapas da realização da obra musical também terão suas versões independentes, com diferentes significados ao longo do tempo, frequentemente associadas ao rock.

Em décadas mais recentes, o ideal da produção independente chegou mesmo a lograr uma estética própria, consagrada no estilo denominado “Indie Rock” que, algo não raro na história que estamos contando aqui, foi impulsionado ao topo do mainstream.

No Brasil, a noção de produção independente na área tem uma linha bem definida, com distintas fases que serão expostas adiante, destacando as mais recentes, nas quais de fato há um envolvimento forte com o rock, tanto por parte das gravadoras “in-

dependentes”, quanto pela participação de produtores e bandas do estilo na constituição de um “circuito de festivais independentes” robusto, espalhado por todo o país, sendo, além de celeiro de novas bandas que irão alcançar o sucesso comercial e os contratos com as *majors*, uma possível alternativa para a circulação nacional e formação de público para bandas fora do circuito das grandes gravadoras e das mídias de massa.

Os festivais de rock

Em sentido amplo, os festivais fazem parte da história da humanidade ao menos desde a Antiguidade. Desde festividades regadas a muita comida e bebida, com apresentações artísticas em geral, de cunho pagão, à festas religiosas cristãs, das quais nos restam hoje, por exemplo, as quermesses. Dessa forma, esses momentos de transbordamento, de efervescência coletiva, sejam religiosos (incluindo os pagãos) ou seculares, estruturados por meio de performances artísticas, com um papel ritual no bojo dessa experiência coletiva, seja explicitamente, seja secularmente, constituem uma experiência recorrente e fundamental à vida humana.

Pensando no contexto relativamente recente da consolidação da indústria cultural, e ajustando nosso foco aos festivais de música — ou de variadas linguagens, mas centrado na música —, podemos observar a sua presença e importância há muito tempo, das turnês itinerantes dos anos 1950 — verdadeiros festivais ambulantes, com várias bandas viajando pelos EUA —, decisivas para alguns dos pioneiros do rock, até os gigantescos festivais de décadas mais recentes, em que o rock muitas vezes é a

referência, quando não seu conteúdo exclusivo. Embora, mesmo quando se afirma explicitamente que um festival é de rock, inclusive utilizando o termo em seu nome (exemplo clássico: Rock in Rio), o estilo não costuma ser exclusivo, às vezes nem dominante tal “pureza” observa-se mais em festivais de metal, presença sentida também na era “romântica” do que alguns consideram a verdadeira e única era dos “festivais de rock”, que vai de meados dos anos 60, a partir de festivais inspirados no sucesso de bandas de rock em festivais pop como o clássico festival de Monterey de 1966 (em que Jimi Hendrix retorna aos EUA e ascende de fato ao estrelato, em performance que ficou famosa pelo músico ter incendiado sua guitarra — até meados dos anos 70 nos EUA, com destaque positivo para o Woodstock, e negativo para o Festival de Altamont, cabendo destacar também os festivais ingleses da Ilha de Wight (o “Woodstock inglês”) e o Glastonbury.

Se destacam nessa primeira fase “romântica” dos festivais de rock, marcada por certo amadorismo e espírito de improvisação, os festivais de Woodstock e de Altamont, ambos realizados em 1969, com uma distância de apenas quatro meses entre si (o primeiro em agosto e o segundo em dezembro), ambos com público estimado de meio milhão de pessoas. O primeiro como principal marco positivo, tornando-se um verdadeiro ícone da história da “cultura ocidental”, e o segundo como referência negativa, taxado inclusive por alguns como “o fim do sonho”, ou o “fim da era dos festivais” — embora se considere em geral que essa “era” se estendeu até pelo menos 1973, com inúmeros outros festivais de destaque, como os ingleses já mencionados.

Woodstock pode ser considerado, para os mais místicos, como uma confluência histórica e astral de uma série de elementos que à primeira vista tinha tudo para dar errado, mas que acabou criando o ápice cultural dos movimentos de contracultura dos anos 60 — podemos dizer que o ápice político foi o Maio de 68 francês, se quisermos manter essa divisão —, e é atualmente uma grande referência cultural na história do Ocidente, a grande celebração do que de mais positivo foi legado desta década ímpar de crítica e efervescência cultural. Uma lufada de esperança ante os espectros mais sombrios que pairavam sobre corações e mentes assolados pela Guerra Fria e pela ameaça da hecatombe nuclear.

Realizado nos dias 15, 16 e 17 de agosto de 1969, em uma fazenda da pequena cidade de Bethel, estado de Nova York, o festival pareceu, por um momento, que se tornaria um desastre. O fluxo de público foi muito maior que o previsto, e não havia infraestrutura suficiente, nem na área do evento, nem na pequena cidade, para dar conta da multidão que chegava. Muita gente sem ingresso invadiu a área do evento, pulando ou fazendo passagens em suas cercas, o que acabou forçando a liberação da entrada de todos, com ou sem ingresso. Órgãos públicos e entidades assistencialistas, como a Cruz Vermelha, tiveram que ser acionados para suprir a demanda por alimentos e atendimento médico — dezenas de jovens precisaram de atendimento, especialmente por intoxicação com drogas, e duas pessoas morreram, uma atropelada por um trator, e outra afogada em um lago; por outro lado, quatro bebês nasceram no festival, e incontáveis outros foram concebidos... Ou seja, uma situação que tinha tudo para se tornar um caos, tornou-se um

encontro pacífico e tranquilo, sem grandes tumultos, de meio milhão de pessoas convivendo harmoniosamente em um mesmo local, cercados por natureza, e cujo ponto principal de atenção era o relativamente pequeno palco, basicamente sem separação do público, onde de Richie Havens a Jimi Hendrix, passando por Janis Joplin, Jefferson Airplane, The Who, Ten Years After, Santana, e tantas outras grandes bandas, comandaram a sinergia cósmica dessa verdadeira nação, na realização da utopia lisérgica de comunhão universal por ao menos três dias de paz, amor e música.



Já o festival de Altamont (Altamont Speedway Free Festival) tinha tudo para dar errado, e deu mesmo, ficando marcado pela violência, confusão, *shows* incompletos e mal estar geral; sensação palpável ao se assistir o documentário *Gimme shelter* (dirigido por Albert e David Maysles, e Charlotte Zwerin), que mostra um panorama do que foi a atmosfera, tantos dos bastidores quanto dos *shows*, em que transparece claramente a tensão e o medo de que algo pior acontecesse. Jefferson Airplane e Rolling Stones tiveram que encurtar seus *shows*, e o Grateful Dead, uma das principais atrações e organizadores do evento, nem chegou a se apresentar. Foi uma iniciativa dos Rolling Stones que, inspirados no sucesso de Woodstock (do qual não participaram), resolveram organizar um grande festival gratuito, dessa vez na costa oes-

te dos EUA, no autódromo de Altamont. O planejamento e a organização amadora dessa vez não contou com nenhuma "confluência cósmica" que salvasse o evento. O clima era totalmente diferente. Em vez de uma multidão espalhada e tranquila, em grande parte sob influência de maconha e LSD, em um local bucólico, com um relevo que permitia observar o palco e curtir a música de longe, o que prevaleceu foi uma massa aglomerada em um ambiente de asfalto, esmagando os que estavam à frente do palco. Aliás, merece destaque o misero e pequeno palco, ainda menor e mais amador que o de Woodstock, com uma separação ainda menor do público, com não mais de um metro de altura, e com até cachorro passeando por ele no meio das apresentações... O toque final para o desastre foi a ideia dos Stones de contratar os *Hell's Angels* para cuidar da segurança, famoso grupo de motociclistas que não era conhecido por, digamos, seus modos pacíficos de manter a ordem. O resultado foram quatro mortos, um espancado pelos *Hell's Angels* até a morte — absolvidos no processo pela alegação, confirmada por testemunhas, de que a vítima estaria armada —, os outros três em meio à confusão geral, dezenas de feridos, *shows* interrompidos e cancelados, e um sentimento de mau agouro pairando no ar. Alguns taxaram o evento como o "fim do sonho", o "fim da utopia", a realidade cruel expondo que o "paz e amor" de Woodstock fora apenas um raro e fortuito golpe de sorte, facilitado por uma multidão anestesiada por psicotrópicos.

Porém, grandes festivais continuaram acontecendo, mesmo nessa forma um tanto amadora — gerando, apesar de sucessos em geral, problemas graves que quase macularam mesmo festivais consa-

grados, como o da Ilha de Wight. A grande lição dessas experiências foi a necessidade de profissionalização na organização de eventos que contavam com uma gigantesca demanda, que pelo ineditismo de seu volume nos ajuda a entender as dificuldades pelas quais passaram seus pioneiros organizadores, e as lições que tiveram que ser aprendidas, antes da constituição de um circuito profissional de *shows* para grandes públicos, estimulando a profissionalização dos circuitos em geral, inclusive pequenos e *underground*, ou mesmo os médios, que se constitui no Brasil à partir do início dos anos 90.

Alguns desses festivais lograram constituir "marcas" que permaneceram no tempo, com reedições contínuas, mesmo que distantes no tempo da edição original. Um bom exemplo é o Glastonbury, que segue com edições periódicas, tendo sua origem ainda nos anos 70, e o Rock in Rio, que surgiu nos anos 80. As tentativas de continuidade podem ser frustradas também, como no caso do Woodstock, que após uma reedição de até relativo sucesso em 1994, teve mais uma edição problemática em 1999, e algumas mais recentes (incluindo em países como a Polônia), sem muita repercussão.

Podemos observar uma forte relação entre o rock e os festivais desde os primórdios do estilo, como mencionado — com músicos e bandas participando de turnês itinerantes nos anos 1950 —, até o momento atual, com inúmeros festivais anuais de música (ou de periodicidade regular) tanto de ROCK quanto festivais nos quais bandas de rock são protagonistas, ou tem participação relevante, passando pela era clássica dos festivais de rock dos meados dos 1960 ao início dos anos 1970, e pela constituição de grandes festivais que ainda se man-

tém e se tornaram marcas mundiais, como Rock In Rio, Lollapalooza, SWU, entre outros, assim como de festivais importantes, porém mais localizados no tempo, como no Brasil, Hollywood Rock e Monsters of Rock (este mais voltado para o público do metal), fora precursores heroicos, influenciados pelo Woodstock, como os Festivais de Águas Claras (realizado em Iacanga, em 1975, 1981, 1983 e 1984), Saquarema (em 1976, com Raul Seixas, Rita Lee, entre outros), Guarapari (em 1971, com Novos Baianos, Som Imaginário, Tony Tornado etc.), e o Primeiro Festival de Rock de Juiz de Fora (em 1983, com Raul Seixas, Erasmo Carlos, Barão Vermelho etc.), um marco para o que viria a ser a efervescente cena rock/metal da cidade.

Merece destaque aqui a formação, no Brasil, desde os anos 1990, de um circuito de festivais independentes que será fundamental para o surgimento de inúmeras bandas de rock, que se tornaram consagradas, como Raimundos, Chico Science e Nação Zumbi, Planet Hemp, Charlie Brown Jr., além de outras mais pop, como Skank e Pato Fu, e que, a partir dos anos 2000, se constituirá em uma alternativa às rádios e aos circuitos *mainstream* de divulgação para a circulação e formação de público para bandas de estilos variados, mas destacadamente para as de rock.

A produção independente e o rock

Podemos dividir a história da música independente brasileira em diferentes fases. Deixando de lado algumas experiências pioneiras isoladas, a primeira fase da música independente brasileira ocorre de meados para o final dos anos 1970, e tinha um cunho

eminentemente político, de crítica tanto à ditadura militar quanto à dinâmica fordista das grandes gravadoras, que então se consolidava no país por meio do incentivo, até mesmo, desse mesmo regime militar. Algumas bandas e artistas de destaque tomaram as rédeas de toda a produção e distribuição de seus discos e

shows, com destaque para o grupo de MPB Boca Livre. Foi um fenômeno efêmero e fugidio, e os artistas de mais sucesso acabaram sendo incorporados pelas grandes gravadoras, como o próprio Boca Livre, e mesmo artistas mais "experimentais", como Itamar Assunção, tiveram o mesmo destino. É necessário destacar, também nesse período, a casa de shows-teatro-centro cultural-etc. Lira Paulistana, que foi um ponto de encontro das vanguardas artísticas da

cidade de São Paulo, um centro agregador das iniciativas fora do circuito comercial, e do público interessado em fugir do mesmo. No Lira se destacou uma série de artistas e bandas com som mais elaborado, não raro experimental, como o Grupo Rumo, o Premê (Premeditando o Breque), e os vanguardistas Arrigo Barnabé e Itamar Assunção. Algumas bandas do que seria chamado

"Rock BR" chegaram a se apresentar lá. Foi uma experiência envolta na aura do "independente", crítica ao *mainstream*, que se constituiu praticamente em um movimento, para além de centro fomentador da cena. Porém, sua vigência também foi curta, esmaecendo ainda em meados dos anos 1980.

Cabe destacar, ainda nos anos 1980, uma experiência que demonstra o valor que um produtor independente pode ter na formação de uma cena: a atuação da Cogumelo Records (inicialmente apenas uma loja de discos de rock e metal) na consolidação da cena metal de Belo Horizonte, que se tornou, em certo momento, talvez a principal do Brasil.

Esse é um bom exemplo de como uma pessoa pode fazer a diferença, e mais do que fomentar, im-

pulsionar toda uma cena musical, como bem demonstra o documentário *Endurance* (dirigido por Otávio Juliano), sobre a banda Sepultura, que é também um retrato da cena metal de Belo Horizonte nos anos 1980, onde, apesar de estar em uma cidade de população muito menor que São Paulo, rivalizava com ela à época, na disputa de centro da cena metal nacional. Fundado



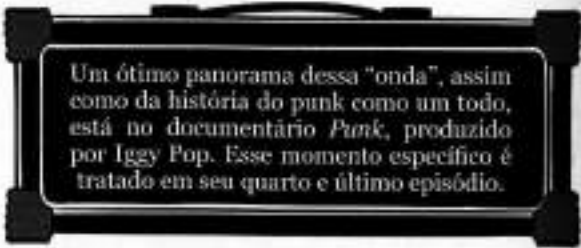
Um dos festivais "modernos", Burning Man, que ocorre anualmente no meio oeste dos EUA e tem a queima simbólica de uma grande efígie de madeira, conhecida como o Homem, edição de 2014

por José Eduardo de Faria Filho, a partir de sua loja de discos, da qual até hoje está à frente; o selo Cogumelo Records foi responsável pelos primeiros lançamentos de algumas das principais bandas de metal brasileiras dos anos 1980, com destaque para, além do Sepultura (que lançou seu split com o Overdose e primeiros dois full-length pela gravadora), as bandas Sarcófago, Overdose, Mutilator, Amen Corner, Witchhammer, entre outras de relevo nacional e internacional. Lançou também discos de bandas consagradas de outras regiões do país, como Ratos de Porão e Dorsal Atlântica. E tudo começou com uma loja de discos que, por fornecer discos de raro acesso, acabou se tornando um centro agregador e ponto de encontro do público metal da cidade, de onde obviamente surgiam bandas formadas por amigos frequentadores da loja, e que nela distribuíam seus zines e suas demos. José Eduardo teve então a visão de investir em algumas dessas bandas, criando o que seria, em pouco tempo, a principal gravadora de metal do país, com um acervo extenso e qualificado, contendo inclusive importantes bandas internacionais, como a Mayhem.

A importância de selos e produtores independentes na formação e consolidação de cenas que irão posteriormente “explodir” na grande mídia é recorrente na história do rock. Nos EUA, por exemplo, além da já mencionada importância dos selos independentes nos primórdios e na consolidação do rock & roll nos anos 1950, podemos destacar a importância da gravadora Sub-pop para a cena grunge de Seattle, que lançou, além de Nirvana e Soundgarden, algumas bandas que se tornarão referência da cena grunge em geral, mesmo não alcançando tanta fama, como o Mudhoney, além de

bandas que surfaram bem nessa onda, como L7. Além disso, começou como um fanzine, atuando assim, desde o início, no fomento e divulgação das bandas e da cena local.

Outro exemplo é o da gravadora Epitaph, responsável por lançar a próxima onda, em termos de “rock alternativo” ao grunge, quando essa já começava a arrefecer, em meados dos anos 1990. Aproveitando-se ainda, mesmo que não intencionalmente, do boom de rock “pesado e barulhento” no *mainstream* criado pelo grunge, e com o seu enfraquecimento, foram lançados aos holofotes uma nova geração de bandas punk/hardcore que, embora já atuasse desde meados pro final dos anos 1980, sempre estiveram no *underground*. Quase todas as bandas dessa nova onda, alçadas ao sucesso absoluto e à vendagem de dezenas de milhões de discos — a saber, The Offspring, Rancid, N.F.O.X. e Pennywise — começaram na Epitaph, selo independente criado por Brett Gurewitz, guitarrista do Bad Religion, que tinha o intuito de promover novas bandas punk, sem perspectiva alguma de grande sucesso comercial.



Um ótimo panorama dessa “onda”, assim como da história do punk como um todo, está no documentário *Punk*, produzido por Iggy Pop. Esse momento específico é tratado em seu quarto e último episódio.

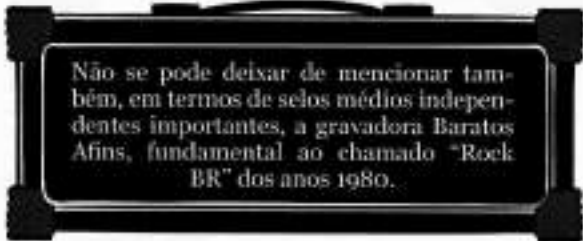
Mas tudo mudou quando foi lançado o disco “Smash”, do Offspring, em 1994; sucesso absoluto, vendeu dezenas de milhões de cópias, sendo seguido de sucesso similar por outras bandas, e além disso, do estouro na vendagem dos discos anteriores das mesmas. A associação do selo com pro-

dutores de vídeos dedicados a esportes radicais, que passaram a utilizar músicas das bandas para clipes com imagens de surfe e skate, também foi importante para consolidar o estilo, de certa forma precursor do movimento seguinte, que veio a ser chamado de "indie rock" (com destaque para as bandas Franz Ferdinand, Arctic Monkeys, Black Keys, The Strokes etc.), fazendo, pela primeira vez, associação direta entre o ideal da produção independente com uma estética específica relacionada a esse ideal — embora isso ocorra, de certa forma, com a bandeira "do it yourself" do punk, e mesmo na formação de um circuito punk nos EUA nos anos 1980, a partir de algumas bandas "desbravadoras", que iam passando os contatos de casas de *shows* e produtores espalhados pelo país para as novas bandas.... E que alcançou também o sucesso no *mainstream*, o que não tem nada de paradoxal, como poderia parecer à primeira vista, quando se observa a história do rock.

Voltando à história da música independente brasileira, à partir do final dos anos 1980, teremos uma dinâmica bem distinta daquela observada em sua primeira fase, em um segundo momento baseado mais na complementaridade do que na crítica ao *mainstream* e às grandes gravadoras, assim como em uma profissionalização dos agentes envolvidos, incluindo donos de gravadoras de pequeno e médio porte, e produtores culturais autodenominados independentes.

Refletindo a reestruturação produtiva da indústria cultural da música brasileira, as grandes gravadoras enxugaram seus quadros e, principalmente, seus "casts", seu leque de artistas, passando a se dedicar apenas aos campeões de venda, e deixando que gravadoras médias (por vezes parcei-

ras, ou mesmo filiais das *majors*) se dedicassem aos nichos de mercado que, se possuíam menor público, tinham um público mais fiel. Há quem defenda que a exploração dos nichos, diversificando a oferta, traria mais retornos no longo prazo. Temos então o surgimento de uma série de selos médios que se tornaram "famosos", como o Biscoito Fino, dedicados aos artistas não contemplados pela indústria "de massa", e que, se tem algum resquício de militância cultural, por valorizar o papel da diversidade musical ao destacar a sua contribuição nesse sentido, por outro lado, apresentam uma postura bastante profissional como negócio, e uma relação, como dito, de complementaridade, e não de conflito ou crítica, em relação às *majors*.



Não se pode deixar de mencionar também, em termos de selos médios independentes importantes, a gravadora Baratos Afins, fundamental ao chamado "Rock BR" dos anos 1980.

O circuito brasileiro de festivais independentes contemporâneo

Os produtores de festivais independentes, agora com a possibilidade de ampliar, expandir e profissionalizar seus eventos, terão uma postura similar, devido às novas leis de incentivo (principalmente via renúncia fiscal), cujo modelo é a Lei Rouanet, ao favorecer a formação de um circuito de festivais de médio porte, distinto do circuito "underground", uma espécie de circuito, como ouvi de um produtor, "midstream". E o próprio circuito que se constitui torna-se, mais do que um circuito à parte de circulação de música e cultura "alternativa", "underground", um celeiro para

o surgimento de novas bandas que irão estourar na grande mídia e no *mainstream* nos anos 90. Como mencionado, bandas como Chico Science e Nação Zumbi, Raimundos, Planet Hemp, Skank, Pato Fu, e muitas outras, começaram e se destacaram nesse circuito, antes de serem abraçadas pelas grandes gravadoras e pelo grande público. Naquele que pode ser considerado o marco desse novo circuito, o Festival Abril Pro Rock, realizado desde 1993 na cidade de Recife, em Pernambuco, passaram todas essas bandas, sendo o festival desde a primeira edição um grande sucesso, e passando a contar, a partir da segunda, com cobertura da MTV Brasil.

Alguns autores afirmam que esse novo circuito brasileiro de festivais independentes irá, a partir dos anos 2000, se consolidar em uma alternativa para novas bandas circularem pelo país e formarem público, estabelecendo uma carreira à parte, ou "independente" de fato — sem no entanto abandonar a aspiração de alcançar o sucesso no *mainstream* — da grande mídia e das maiores gravadoras, chegando mesmo, segundo alguns desses autores, a assumir o papel das rádios na consolidação de novas bandas. Teríamos, assim, uma terceira fase, em que o independente teria de fato mais autonomia, e não seria mais apenas celeiro de novas bandas a serem descobertas pelas grandes gravadoras,

nem suas gravadoras tendo papel apenas complementar, sendo filiais ou não, das *majors*.

Entretanto, como afirma Herschmann:

Apesar da maior autonomia do mercado independente — crescente articulação dos coletivos de músicos e das associações de indies e presença junto aos diferentes nichos de público, bem como uma redução na relação de complementaridade com

as *majors* —, o mercado evidentemente continua sendo controlado em grande medida pelas *majors*. Alguns autores sugerem que ao consolidarem novos negócios on-line as *majors* poderão estar completando o estágio atual de transição desta indústria. É possível atestar, sem muito esforço, que as *majors* nos últimos anos têm comprado diversos empreendimentos culturais na internet, de forma similar a que tradicionalmente — ao longo de sua trajetória no século XX — absorveram as empresas independentes, fora da rede (pp. 63-4).



Estúdio da Sun Records, gravadora responsável pelo lançamento de inúmeros sucessos nos primórdios do rock

As grandes gravadoras, que há muitas décadas (como dissemos, desde Elvis) já não são só produtoras e distribuidoras de música, mas "conglomerados globais de entretenimento", irão também acompanhar as mudanças globais no mundo do trabalho, em especial a partir dos anos 1990, na direção do chamado "pós-fordismo" e da acumulação flexível, que provoca "a emergência de novas formas de organização da produção e do consumo: novos

modelos de negócio”, ressaltando o autor que, “mesmo com as mudanças em curso, não há uma ruptura plena com a indústria da música que se consolidou no século XX”, observando-se a permanência de alguns aspectos analógicos e “características e dinâmicas de cunho fordista”. Podemos perceber, então, mudanças e continuidades, podendo estas últimas serem observadas no êxito de estratégias fordistas no lançamento de artistas massivos como Coldplay e U2, e na não superação definitiva do suporte físico, como atesta o “retorno do vinil”. A tendência é que os *downloads* (e agora o *streaming*) convivam com outras formas de consumo, além da preponderância, diante da queda nas vendas de suportes físicos, de “mercados derivados”, como a música ao vivo, com a multiplicação das turnês continentais e dos festivais internacionais, acompanhados do aumento significativo no preço das entradas.

No funcionamento tradicional da indústria fonográfica, a maior parte dos benefícios obtidos por atuações ao vivo iam parar nas mãos dos artistas, enquanto as gravadoras alimentavam suas vendas de gravações em suportes físicos. Essa clássica divisão também está sendo redefinida atualmente, em função do sucesso das apresentações ao vivo: tendo em vista a crise do suporte físico de gravação, as companhias denominadas “fonográficas” ou “gravadoras” (ambos os termos são hoje bastante questionáveis, pouco reveladores das atividades que essas empresas realizam) estão se desenvolvendo em áreas de negócios ou empresas “irmãs” voltadas especialmente para a gestão de carreiras artísticas. Isso inclui tanto a promoção de artistas e intérpretes em diferentes níveis, bem como o planejamento de

suas agendas (para atuações ao vivo, em concertos exclusivos ou em festivais) quanto a estrutura técnica dos *shows* [...] (Herschmann, pp. 72-3).

Também na linha de Herschmann, Bruno Nogueira defende a hipótese do “surgimento de um circuito de festivais em todo o país como novo fio condutor” do nicho do rock independente, “ocupando espaços de circulação que antes cabiam às rádios”, reconfigurando a cadeia produtiva da música no setor que, no Brasil, teria se consolidado dando ênfase aos fonogramas, e que a partir de então terá os *shows* ao vivo como seu eixo, em especial com a disseminação das novas tecnologias e da internet.

De meados dos anos 1990 até fins do 2000, o rock independente brasileiro desenvolveu uma “estrutura organizacional própria e bem distinta”, a partir da “formação de comunidades virtuais, principalmente em listas de discussão por e-mail”, como a PB-Rock (Paraíba), RN-Rock (Rio Grande do Norte) e a Nordeste Independente, que contava então com 334 membros de todas as capitais da região. Essas listas seriam mais fortes em cidades fora do eixo Rio-São Paulo, e facilitariam o trabalho de produção e de selos, que estariam focados mais em certos gêneros do que na sua região de atuação. O maior exemplo, a “Poplist”, formada em 1998, possuía, no final dos anos 2000, 368 membros de todo o país, gerando uma média de 28 mil e-mails por mês. Esse recurso favoreceu o contato, antes realizado apenas diretamente nos festivais.

Com dezenas espalhados pelo país, os produtores dos festivais independentes, já no terceiro momento da música independente, de maior autonomia (e menos

complementaridade à grande indústria), irão criar uma associação, a ABRAFIN, em 2005, tendo como primeiros presidente Fabrício Nobre (produtor do Goiânia Noise) e vice Pablo Capilé (membro do coletivo Espaço Cubo de Cuiabá, responsável pelo Festival Calango). A partir da articulação de Capilé e dos membros do Espaço Cubo com alguns dos produtores da ABRAFIN, que teriam um perfil mais militante, é fundado, logo na sequência, a rede de Circuito Fora do Eixo, inicialmente uma rede de coletivos de produção cultural, especialmente dedicada à música independente, e que terá papel importante no fortalecimento do circuito de festivais independentes ao longo da década seguinte.

Observando os festivais analisados por Micael Herschmann, realizados no segundo semestre de 2009, e que constituíam então alguns dos mais destacados, podemos constatar a grande abrangência territorial do circuito: Porão do Rock, Brasília;

Contato, São Carlos-SP; Jambolada, Uberlândia; Calango, Cuiabá; Do Sol, Natal; Se Rasgum, Belém; Macondo Circus, Santa Maria; Goiânia Noise, Goiânia; Varadouro, Rio Branco; e Quebramar, Macapá.

Um pouco após a troca da diretoria, em 2011, a ABRAFIN sofre um racha, com treze festivais abandonando a associação por considerarem que a mesma estava sob influência excessiva do FdE. A associação acaba se dissolvendo e o FdE, que já era por si só um vasto circuito cultural, com dezenas de festivais realizados por seus coletivos, vinculados ou não à ABRAFIN, e com o festival integrado "Grito Rock", funda a partir de então a "Rede Brasil de Festivais", que no ano de 2014, quando o FdE já estava focado mais nitidamente em sua atuação política como movimento social, realizou 82 festivais em todas as regiões do país — o formato dessa rede, então, embora envolva membros orgânicos na realização de festivais e articulação entre eles, é mais independente do FdE em si, apresentando uma estrutura mais nítida de parcerias, de associação entre festivais independentes, do que de uma rede de coletivos organicamente articulados que realizam festivais, como ainda era em 2011 e 2012, logo após a criação desta rede com o fim da Abrafin. Os dissidentes formam a FBA (Festivais Brasileiros Associados). A Rede Brasil de Festivais não logra continuidade, e a FBA tem uma atuação discreta ao longo dos anos. Recentemente, em meado de 2021, a ABRAFIN é retomada, com uma ampla diretoria formada por produtores de todo o país, e tendo na presidência Ana Morena, uma das idealizadoras e produtoras do consagrado Festival Do Sol, de Natal. Segundo seu *site* oficial, a ABRAFIN conta, no momento, com 113 festivais associados.



Marco na história dos festivais do Brasil, o primeiro festival de rock em Juiz de Fora, MG, foi realizado no distante ano de 1983

ROCK E LUGARES: ARTES, ENCONTROS E VIDA

Fernanda Quintão

Looking for a ride to your secret location

Where the kids are setting up a free-speed nation for you

(Teen age riot, Sonic Youth)



Um drone invisível e silencioso equipado com uma câmera passa por entre as pessoas em uma noite na The Factory, na Nova York dos anos 1960, esbarrando em artistas performáticos, Andy Warhol, poetas, enquanto em um palco improvisado se apresentam Velvet Underground e Nico. Imagens borradas, guitarras, maquiagem, drogas, gente falando, se pegando, gravuras. De repente, o drone sai do edifício e, rapidamente, sobe aos céus, se afastando de Nova York e girando, girando, girando... Até que fica imóvel e inicia o movimento de descida. Volta a parar. Observamos a fachada de uma loja em Londres, em 1975, com o letreiro "SEX". No interior, carpete vermelho, paredes com grafite e cortinas de plástico e, à venda, roupas e acessórios fetichistas, alguns deles desenhados por Vivienne Westwood e Malcolm McLaren, responsáveis pela loja. Também estão lá vários integrantes da cena punk londrina, entre eles, os membros do Sex Pistols, reunindo-se com seu produtor, enquanto Vivienne começa a dar forma à estética do movimento, criando roupas que a banda viria a usar em apresentações e que se tornariam sinônimo de rebeldia entre jovens. O drone sai da loja e novamente retorna a grandes altitudes, girando, girando, girando em grande velocidade. Para. Após alguns instantes, volta a descer e se movimentar com grande precisão, até que identificamos um espaço como uma oficina ou atelier, com telas, tintas, pedras, câmeras, ferramentas, gramado, gente muito jovem: a Escola de Belas Artes da UFMG no início da década de 1990, que tinha entre seus alunos César Maurício e Rivane Neuenschwander. Poucos anos depois, uma obra de Rivane seria a capa do segundo disco do Virna Lisi, banda de César Maurício. No meio

de toda aquela confusão, o conteúdo de um pote de tinta é jogado para cima e cai sobre o drone, que é descoberto (!)... Não se sabe o que foi feito dele.

Não custa deixar claro que apenas personagens e cenários são reais. Em comum, as artes visuais, o design e o rock alternativo motivando e preenchendo encontros entre pessoas, provocando novas artes, novos sons, tudo isso ocorrendo em ambientes que se tornaram ícones por terem servido de cenário a esses arranjos.

Em todo o mundo, são inúmeros os exemplos de lugares onde ocorre essa junção das artes visuais com o rock alternativo, independente ou *underground* — neste texto, as três palavras são utilizadas para se referir a variados estilos de rock que, de modo geral, têm em comum o fato de não estarem ligados a grandes selos e, portanto, não atingirem grandes públicos, ainda que em alguns casos isso seja uma fase inicial e que posteriormente algumas bandas alcançaram popularidade e sucesso comercial. Não é rara a interligação entre esse tipo de rock e diferentes expressões das artes visuais: são fenômenos que muitas vezes se originam juntos, brotam e florescem mais ou menos nos mesmos ambientes. Escolas e universidades, espaços culturais, bares e inferninhos, museus, galerias, lojas de discos, de instrumentos musicais, de roupas, mas também em garagens e quartos.

Para Howard Becker, sociólogo estadunidense que desde a década de 1960 se dedica a pesquisas na área da sociologia da arte e da música, toda produção artística tem que estar em algum lugar (na época, ainda nem se sonhava com os NFTs): obras físicas se localizam em museus, galerias, casas, praças; música e dança apresentadas em palcos, seja em espaço aberto ou fe-

chado; livros em livrarias, bibliotecas, nas casas das pessoas (Becker, 2004); esses lugares dependem de uma estrutura para serem mantidos, não apenas do desejo de seus frequentadores. Pequenas casas que exercem papel importante na cena independente em diferentes cidades dependem do lucro para se manter, por isso muitas vezes é tão difícil que bandas iniciantes consigam se apresentar, o que normalmente acontece em dias e horários menos concorridos e pouco convidativos ao público.

Lugar, para Becker (2004), é um espaço físico, construído ou ao ar livre, socialmente definido pelos usos que se espera dele, por expectativas compartilhadas sobre as pessoas que lá estarão e por arranjos financeiros que tornarão tudo aquilo efetivamente possível de acontecer. Há também um contexto social mais amplo que pode tanto fazer surgir oportunidades quanto limites ao que pode acontecer ali, o que talvez explique parcialmente como, na década de 1960, foi possível um lugar como a The Factory, de Andy Warhol, que reunia artes performáticas, rock alternativo, tudo regado a muita metanfetamina, LSD, álcool e outras drogas. Mas quando ouvimos relatos de pessoas que viveram aquele espaço e tempo, é curioso observar como as percepções são variadas: enquanto umas o consideram um lugar onde havia festas todas as noites, outras falam que não era nada disso, era apenas um lugar onde as pessoas se encontravam, sem muita combinação ou motivo prévio. Os lugares/espacos físicos e sociais se transformam na memória, que sempre está associada a eles.

E há também o que não se considera lugar. Marc Augé, antropólogo francês, identifica na sociedade contemporânea ocidental a existência dos “não-lugares”,

que são espaços construídos de grande circulação que aceleram o tempo, permitindo que várias coisas sejam feitas simultaneamente e transformam o mundo em espetáculo mediado por imagens (Augé, 1994). Mas cabe esclarecer que quem trabalha nesses não-lugares estabelece outro tipo de relação com o espaço e, assim, acaba fazendo com que, para essas pessoas, eles se tornem, sim, lugares. De qualquer maneira, são exemplos de não-lugares os aeroportos, *shopping centers*, supermercados, entre outros. Espaços onde quem vai com a finalidade de consumir e usufruir dos serviços não se sente em lugar nenhum, por que pode estar em qualquer lugar do mundo, tal o ideal de eficiência, assepsia, a luminosidade, impessoalidade e, sempre sob a vigilância de câmeras.

Bem diferente, por exemplo, do Squat, na Belo Horizonte dos anos 90, ou do Talyesin, em Florianópolis desde os anos 2000, ou de tantos outros espaços em tantas cidades pelo Brasil e em outros países, em construções decadentes alugadas a preços módicos, mobiliadas com móveis doados, paredes tomadas por artes de todos os tipos, às vezes umas exposições, muita gente se agarrando espremida nas paredes, som alto, tudo muito escuro e nada ventilado, mas, principalmente, muitos *shows* de rock, muitos encontros e muita vida pulsante em movimento. Lugares de encontro, onde o que importa não é a circulação, a passagem, mas o estar lá, com aquelas pessoas que também estão lá naquela noite, e onde, apesar das similaridades, é possível perceber diferenças?

Quando falo nessa junção entre arte, *design* e rock, não me refiro apenas à arte institucionalizada e reconhecida como tal, mas também àquelas artes despretenso-

sas, feitas por alguém que toca em uma banda ou apenas gosta de ouvir rock enquanto rabisca uns quadrinhos, rearruma recortes em uma colagem para pregar na parede do quarto ou virar um *fanzine*, desenha ou fotografa por prazer. Quantos de nós já não fizemos isso em algum momento? As fotos que acompanham este texto, por exemplo, entram nessa categoria: foram realizadas aqui no quarto do lugar onde estou morando, durante o período em que estive escrevendo, enquanto ouvia várias das bandas citadas e outras mais. Outro espaço que se tornou lugar do rock e da arte.

Lugares são encontros, é onde tudo acontece, é a possibilidade, a imprevisibilidade da vida vivida junto. A vida vivida junto, corpos vivendo e ocupando simultaneamente um espaço, que é o mesmo, mas também não é. É através do corpo que temos acesso ao mundo e agimos sobre ele. Na fenomenologia da percepção de Merleau-Ponty, considera-se que um lugar só se torna realmente um lugar a partir dessa interação entre corpos que se movimentam e o mundo que é vivido: é o corpo que funda o lugar (Merleau-Ponty, 1999). O lugar é cenário do que foi, é, ou está por ser vivido por corpos que se movimentam, ocupando o que anteriormente era apenas espaço. Não existiria The Factory, Sex, EBA-UFMG, Squat ou Talyesin se pessoas não tivessem estado lá, naqueles espaços específicos, naqueles momentos, agindo, atuando umas sobre as outras e sobre o próprio espaço, passando por conflitos, abertas ao inesperado, deixando-se afetar por tantos estímulos, permitindo que o imprevisível acontecesse. Quanta arte, quanta música, quanta banda, quantos casais, trisais ou o que mais não surgiu a partir desses encontros e lugares?

Em uma aproximação entre a fenomenologia e a geografia, Yi-Fu Tuan, geógrafo sino-americano, discute o conceito de lugar a partir da experiência: é o corpo humano em toda sua plenitude e abertura, o principal fator envolvido quando se considera a intimidade entre sujeitos e lugares. Corpos — espaço — tempo — sentidos — artes — drogas — rock: os lugares tratados aqui dizem respeito a esse conjunto de elementos, sempre entremeados pelo imponderável, o que não quer dizer que sejam exclusivamente ambientes dionisiacos. São também, mas não apenas isso, não todos. Muitos lugares do rock e da arte dizem respeito a experimentos predominantemente mentais, intelectuais, o que também não significa que sejam desvinculados do corpo — a ideia de que corpo e mente são entidades isoladas há muito já foi superada.

Vários encontros ocorreram e continuarão a ocorrer em escolas e universidades, como na já citada Escola de Belas Artes da UFMG, mas também na Rhode Island School of Design, onde se formou o Talking Heads, ou na Escola de Artes da Goldsmith College, em Londres, onde surgiu o Blur, e em tantas outras onde o interesse pelas artes ou o design possibilitou o encontro entre pessoas apaixonadas também por música. É bastante comum que artistas solos ou integrantes de bandas *underground* também atuem, profissionalmente ou não, como artistas visuais: Kim Gordon, Patti Smith, Sara Não Tem Nome, Karina Buhr, Letrux, David Bowie, César Maurício, David Byr-

ne, Otto e muitos outros. A experiência em artes une todos esses nomes, que circulam (ou circulavam, no caso de Bowie), traçam novos caminhos e se encontram com outras pessoas em lugares que marcam e são marcados por esses encontros.

Mas também acontece de, às vezes, nesses lugares das artes, dos rocks e dos encontros, nos perdermos solitariamente, ou nem tanto, em nós. Um ensimesmamento

momentâneo que quando bem desfechado se revela na consciência do privilégio que é estar naquele lugar, naquele instante, com aquelas pessoas, ouvindo aqueles sons, provocando e vendo a vida passar por nossos olhos, fazendo parte de tudo aquilo. É quando e onde, juntos, nos tornamos outros: não saímos desses lugares

as mesmas pessoas que éramos quando chegamos.

Já para a geografia crítica, diferente do que considera a fenomenologia, o lugar não é apenas um espaço que é vivido, ele é uma construção social e se configura a partir de relações entre o próprio espaço e elementos que nele e ao seu redor estão. Não é tarefa simples distinguir, entre tantos elementos, quem influencia quem, inclusive porque os lugares estão condicionados não apenas a uma existência espacial, mas também temporal e histórica. Para o fundamental geógrafo brasileiro Milton Santos, lugar e mundo estão intrinsecamente ligados: os acontecimentos concluem o vínculo entre lugares e a história que se movimenta, e é a partir do lugar que o mundo é percebido empiricamente



(Santos, 2005). Para ele, o lugar não é passivo, pois ao estar diretamente vinculado ao cotidiano e às relações dialéticas entre global e local, ele tem autonomia e força.

Muitas vezes, ao procurarmos por esses lugares do rock, nos deparamos apenas com referências icônicas, centrais, geralmente localizadas em grandes cidades dos Estados Unidos e de países europeus, ou, quando tratando de países considerados periféricos, sempre mencionando apenas cidades mais conhecidas. Mas global e local se confundem e se mesclam quando observamos eventos aparentemente similares, com sons similares — porém não idênticos — e com manifestações artísticas visuais que também são afetadas por influências externas, em festivais com maior ou menor reconhecimento como o Bananada, em Goiânia (GO), o Cerrado Fuzz Festival, em Rondonópolis (MT) ou o Rock Sertão, em Nossa Senhora da Glória (SE). São lugares temporários, efêmeros, que afirmam a ligação entre lugar e mundo em movimento, por serem expressão da mundialização: a presença do global redefinido em escala absolutamente local, afetando e sendo afetado pelo cotidiano das pessoas que compartilham espaço e tempo.

Aqui, assumo o risco de datar este texto (e aguardo ansiosamente que isso se torne realidade o mais breve possível), mas considero impossível, durante a pandemia, pensar e escrever sobre lugares ignorando o que estamos vivendo, e sem deixar escapar um certo saudosismo — momentâneo, espero — e também muita raiva.

No final de agosto de 2020, cinco meses depois do início do isolamento social por causa da pandemia de covid-19, fiquei intrigada, querendo conhecer quem era a pessoa vizinha que, depois de ficar cento e poucos dias ensaiando *Where is my mind*, do Pi-

xies, tinha passado para *Play for today*, do The Cure. O lugar do rock para mim, durante uns meses, foi a varanda do apartamento de onde eu só podia ver o fundo de outros prédios, em sua maioria comerciais, e ouvir o som daquela guitarra, sem saber de onde vinha nem quem o produzia. Quem seria? Será que já nos esbarramos na rua, sem máscaras? Certamente estava entediada ou entediado. Quantos anos teria? Será que teria ido a algum *show* do Cure ou Pixies? O lugar do rock para mim, por alguns meses, foi aquela varanda, mas, claro, foi muito a memória também: de *shows*, festas e, acima de tudo, de encontros — sempre eles.

Voltando ao geógrafo Tuan (1983), quando aborda impactos sensoriais relacionados à experiência do corpo nos lugares, ele afirma que eventos apoteóticos, como *shows* e festivais, permanecem em nossa memória por serem atípicos, por romperem a desatenção diária com o mundo ao nosso redor. Durante a pandemia, para quem respeita o distanciamento físico e tem condições de se isolar e trabalhar em casa, os dias são todos iguais, nada de muito novo acontece. Mesmo com a vida seguindo, muita gente tem se alimentado da recordação de sensações vivenciadas em outros lugares, impressas na memória. Poucos são os estímulos inesperados, intensos, os encontros, os lampejos. Em alguns anos (que não demore muito!), o que ficará na memória de quem sobreviveu a esse período será uma grande mancha nublada associada a sensações que se alternam entre a tristeza e a raiva.

Tim Burgess, do The Charlatans, iniciou em março de 2020, quando a pandemia já era uma realidade que não permitia *shows* presenciais, as *Tim's listening party*. Por meio do *Twitter*, Tim escolhe

álbuns de bandas de rock (não exclusivamente) e agenda dia e hora para que ele, seus seguidores e, quando possível, pessoas que tenham participado da criação e produção dos discos, ouçam o álbum simultaneamente e conversem por escrito sobre cada uma das músicas. Já teve Chris Frantz participando da audição de "Fear of Music", Joey Santiago comentando diferentes álbuns dos Pixies, "Road to Ruin" com a presença de Marky Ramone, Lol Tolhurst conversando sobre alguns álbuns do The Cure... As festinhas que já aconteceram e a agenda das próximas estão disponíveis no site <<https://timstwitterlisteningparty.com/>>, e são acompanhadas pelo Twitter através da hashtag #TimsTwitterListeningParty. Acompanhei algumas, principalmente no início da pandemia, e sempre são momentos muito divertidos, cheios de recordações e descobertas sobre os bastidores dos álbuns e turnês. Durante trinta, quarenta ou mais minutos, ficamos ali, interagindo naquele espaço formado por zeros e uns, compartilhando aquele tempo em que estamos, cada um em um ponto diferente do mundo, ouvindo simultaneamente as mesmas músicas, que ocupam, com nossos corpos, lugares desconexos, que para uns é um quarto, uma cozinha, o metrô, as ruas de uma cidade, e unidos por algo que é completamente imaterial. Embora a experiência solitária seja muito significativa, quase toda expressão musical se manifesta, se preenche e se torna sentido/sentida principalmente quando vivenciada coletivamente, seja onde for: em *shows* aglomerados, nas lojas que vendiam discos, em bares com os amigos, no canto onde dá pra ensaiar com colegas de banda... É divertido participar das festinhas pelo Twitter, mas também muito frustrante, porque

desperta um desejo quase incontrolável de encontrar as pessoas, de estar nos lugares que só têm vida quando preenchidos por corpos em movimento, juntos, podendo tudo justamente por compartilharem tempo e espaço. Mas agora nada disso é possível. Fica faltando o encontro real, porque por mais que possamos nos enlaçar com as pessoas nas redes sociais, estabelecer relações mesmo, no mundo digital o que existem são fantasmas, simulacros da realidade — ainda que seja impossível afirmar do que se trata a realidade. Mas falta.

Há meses não podemos frequentar aqueles queridíssimos ambientes insalubres nem encontrar — em um *show*, uma exposição, uma festinha ou outro evento — inesperadamente pessoas que não víamos há muito tempo, com quem compartilhamos memórias de outros *shows*, outras exposições, outras festinhas, outros encontros. Mas em países onde o fascismo não está no poder já é possível que corpos em movimento ocupem espaços, provoquem faíscas e façam brotar novos lugares do rock, das artes, da VIDA.

The Factory

A The Factory foi o estúdio de Andy Warhol (1928-1987) que funcionou em três diferentes endereços em Nova York entre 1962 e 1984, onde se reuniam artistas e músicos e onde ele contava com uma equipe para produzir em série parte de suas obras — daí o nome do lugar. Fascinado pela sociedade de consumo e a indústria cultural, Warhol é o nome mais reconhecido da pop art, e em seus trabalhos mais populares, reproduziu embalagens de sopa enlatada, refrigerantes e caixas de sabão, além de celebra-

des da época. Entre 1962 e 1967, o estúdio, que também foi cenário de inúmeros filmes feitos por Warhol, era identificado como "*Silver Factory*", por ter todo seu espaço interno coberto por folhas de alumínio e tinta prateada. Lá, eram frequentes os encontros entre artistas de diversas linguagens, pessoas ligadas à moda, drag queens, que, não raro, participavam também da linha de montagem das gravuras que eram produzidas no estúdio, sempre envolvendo muito sexo, muitas drogas e muita música. Nomes como Mick Jagger, Bob Dylan, David Bowie e Debbie Harry estiveram no estúdio em algum momento, mas

a parceria musical mais famosa da The Factory foi entre Warhol e a banda de rock Velvet Underground. Warhol se tornou produtor da banda que, por sua vez, fazia performances na The Factory e participava da *Exploding Plastic Inevitable*, uma série de eventos itinerantes produzidos por ele que reunia exposições de seus filmes e apresentações do Velvet, além de performances de outros artistas que frequentavam a The Factory. No álbum de estreia, lançado em 1967, o Velvet Underground contou com a participação da cantora, atriz e ex-modelo alemã Nico, por sugestão de Warhol. Foi dele também o projeto da capa do disco, com a gravura de uma banana sobre um fundo branco. Com guitarras distorcidas, uma sonoridade considerada experimental à época e letras que falavam de temas como sadomasoquismo, prostituição e uso de drogas, o álbum foi inicialmente ignorado pela crítica, mas se



tornou e permanece sendo referência para roqueiros de diferentes gerações.

Sex

A loja fundada por Vivienne Westwood (1941) e Malcolm McLaren (1946-2010) na King's Road, em Londres, era uma mistura de boutique punk e *sex shop*. Vivienne, designer de moda, é considerada a responsável pela popularização da estética punk em meados da década de 1970, junto com Malcolm, músico e produtor com

quem foi casada. Em 1974, reconfiguraram e renomearam uma loja que já tinham juntos. A fachada passou a exibir a palavra *SEX* em grandes letras de espuma cobertas por vinil cor-de-rosa, à frente de uma placa com a frase "*Craft must have clothes, but truth loves to go naked*" pintada em spray. No interior,

as paredes eram ocupadas por cortinas plásticas, tela de galinheiro e grafite com frases do manifesto *SCUM*. Entre seus frequentadores estavam prostitutas e jovens ligados ao punk, como Adam Ant, Siouxsie Sioux e integrantes do Sex Pistols. Era um ambiente eufórico, histérico, onde as pessoas iam para passar horas. Glen Matlock, baixista da formação original do Sex Pistols, Sid Vicious, que substituiu Matlock na banda, e Chrissie Hynde, futura vocalista do Pretenders, chegaram a fazer bicos como vendedores na loja, e o teste que fez com que Johnny Rotten se tornasse voca-

lista dos Pistols aconteceu lá, ao som da *jukebox* da loja. Malcolm se tornou produtor do Sex Pistols, banda que, apesar da curta duração e de ter lançado apenas um álbum, o essencial "Anarchy in the UK", de 1977, ainda hoje é uma grande influência no rock, não apenas musicalmente, mas em termos de atitude e estética. Há quem diga que Malcolm criou os Sex Pistols como modo de promover a loja, embora Johnny Rotten rejeite essa hipótese afirmando que a banda já existia antes da colaboração com o casal.

Squat era frequentado principalmente por um público muito jovem e tinha um *fanzine*, usado para divulgar a agenda, bandas autorais e exposições de artes que lá aconteciam. Nos dois anos de funcionamento, foram mais de 250 *shows* de bandas locais como V.E., Laranja Serra D'água, Pato Fu e Virna Lisi, e de outros estados, como Pin Ups (SP). Chegou a receber a visita de Nick Cave, quando ele morava no Brasil. Após o Plano Real, o *Squat* encerrou as atividades, mas permanece na memória de quem o conheceu e no imaginário de BH como um lugar único na cena *underground* da cidade.

Taliesyn

Fundado em 2007, o Taliesyn Rock Bar é aberto ao rock independente, já abrigou performances teatrais e tem suas paredes tomadas por grafite e outras artes. Costuma receber também eventos e festivais que unem a apresentação de bandas independentes e exibição de artes visuais e design. Entre as bandas que já se apresentaram lá, estão as catarinenses Skrotes, Gambitos, La Leuca e Exclusive os Cabides, além de Desgraça (MG/AL) e Terno Rei (SP).

Bananada

O festival anual que se realiza em Goiânia teve início em 1999, como forma de divulgar bandas independentes, e se tornou o principal evento do gênero na região Centro-Oeste. Por ele já passaram bandas goianas como Carne Doce e Boogarins, Far From Alaska (RN), além de atrações internacionais como J. Mascis e Man or Astro-man?. O evento também envolve circuitos gastronômicos, artísticos e de skate. Em suas edições mais recentes, o Bananada não se restringe apenas ao rock independente, recebendo também nomes do pop e da MPB.

Cerrado Fuzz Festival

Realizado desde 2015 em Rondonópolis (MT), a cerca de duzentos quilômetros de Cuiabá, o Cerrado Fuzz Festival é voltado para bandas e artistas independentes da região. Além dos *shows*, conta também com apresentações literárias, de dança e de circo e exposições de artesanato. Entre as bandas que já se apresentaram no festival estão Hottel Casablanca (MT), O Mormaço Severino (MT), Muñoz (MG/SC), Necro (AL) e Autoramas (RJ).

Rock Sertão

O Festival de Música e Arte Independente Rock Sertão acontece desde 2001 em uma praça no centro da cidade de Nossa Senhora da Glória, a pouco mais de cem quilômetros de Aracaju. As edições incluem, além dos *shows*, apresentações teatrais e oficinas de audiovisual. Já se apresentaram as bandas sergipanas Maria Scombona, The Baggios e Fator RH, além de Urublues (ES) e Rosie and Me (PR).

ONE MORE SONG



O QUARTO DE ROSE (NO MEU QUARTO OU NA CIDADE O ROCK NUNCA ERROU...)

Rosa Martins

Sávio Guimarães

*In my room, way at the end of the hall
I sit and star eat the wall
Thinking how lone some I've grown, all
alone
In my room*

(The Walker Brothers, *In my room*,
1966)

Tudo começou nos anos 70... Criança sempre dorme com algum brinquedo no seu quarto, mas no meu caso, eu só dormia com um radinho de pilha, ligado na Rádio Mundial. Ah, me lembro de ter ouvido *Time*, do Pink Floyd, já aos cinco anos de idade. Mas meu ambiente familiar também era muito musical. Meus pais tinham muitos vinis em casa. Desde bolero e música italiana até Noriel Vilela, que ouvíamos num compacto — e hoje ele virou um artista *cult*, o “16 Toneladas”. Também não me esqueço de um certo dia em que meu pai chegou com um disco encomendado por ele no Museu do Disco em São Paulo. Na verdade, ele encomendou um disco de uma orquestra de jazz alemã que levava o nome de seu arranjador; essa cena nunca vou me esquecer, ele me dizendo: “toma essa merda desse disco pra você, talvez você goste!”. Sabe o que era? Kraftwerk, “Exceller 8”. Imagine, eu tinha sete anos... Um álbum todo experimental e, o pior (pra ele) foi que eu ameii! *Comet Melody 2*, talvez tenha sido a música que eu mais gostei daquele inesquecível disco. E quanto a meu pai, nunca mais tentou encomendar discos da big band do Kurt Edelhagen...

Passaram-se os anos, pré-adolescência chegando e, com o dinheiro que ganhava de aniversário, Natal, mesada ou por outra razão qualquer, era disco que eu comprava... 1982, um ano importante: Rádio Fluminense, Flu FM, “a Maldita”. Tive o privilégio de morar num local que, por ser alto, bastava uma boa antena e era a Flu Maldita na cabeça. Amizades fortes foram se formando no bairro, no colégio, algumas mantidas até hoje, apesar da distância e outras dificuldades. E não posso deixar de mencionar que 70% do meu conhecimento musical começou em casa e se deve a Mau-

rício Valadares, fotógrafo e radialista com seu programa que existe até hoje, o famoso Ronca Tripa. Na Flu tive o prazer de ouvir as primeiras demos de vários grupos do chamado rock brasileiro: Legião Urbana, Paralamas do Sucesso, Picassos Falsos e, claro, o melhor do punk e do pós-punk inglês e norte-americano: bandas como The Smiths, Echo and The Bunnymen, até U2; gravava tudo em fitas cassetes para ter em casa, no meu quarto. Alguns amigos mais conservadores curtiam bandas já mais clássicas do rock e, quando eu chegava com esse som, torciam o nariz. Realmente, o movimento punk foi tudo pra mim. Entrei de cabeça! E revivi muita coisa recentemente assistindo a dois documentários do Arthur Lobato: "Aos berros" e "O movimento punk".

Com a cena rock brasileira já em ascensão, surgindo bandas e fãs, como em muitas cidades brasileiras, também começaram a aparecer casas noturnas aqui em Juiz de Fora, cidade que vivi e vivo. E não ficavam devendo nada àquelas dos grandes centros como a Madame Satã, em São Paulo, e a Crespúsculo de Cubatão, no Rio de Janeiro. A moda da época ainda era a das danceterias, mas quando surgiu um espaço mais atualizado com as novidades, a Factory, seu sucesso foi tanto que chegou a ser visitada até pelo jornalista e empresário Ricardo Amaral, que criou as mais badaladas boates e casas de show do Brasil na época, e também no exterior — isso logo depois do CBGB em Nova York e antes do Hacienda em Manchester. Como em muitas cidades mundo afora, outros espaços alternativos começaram a surgir, em Juiz de Fora foram o DCE, o NAC, o Café com Light e, um pouco mais tarde, o Efeito Laranja, que não me esqueço... Também rolaram grandes

festivais de rock por aqui a partir de 1983, idealizados e organizados pelos amigos Virgínia Loures e Marcos Petrillo (que na Produtora Alkimia, junto com Maria Juça, programavam o influente Circo Voador). Foram festivais pioneiros que trouxeram pra juventude da cidade desde novos nomes do punk e pós-punk nacionais do país, como Ethiopia e Cólera, àqueles já conhecidos de um público maior, como Raul Seixas e Cazusa. Naqueles anos, de casa também ouvíamos esses sons, sobretudo pelo programa de rádio Rock 100, da extinta Rádio Manchester, apresentado pela radialista Daniela Merheb com o melhor do punk e pós-punk da época. Depois surgiram programas inesquecíveis para nós, como o Onda 82, na TVE do Rio de Janeiro, o Som Pop, com Kid Vinil na TV Cultura, e os programas Clip Clip, na extinta TV Manchete, e Mixto Quente, na Rede Globo. E não há como esquecer outra mídia que se renovou nesse segmento, a dos *fanzines* e revistas, trazendo imagens e letras traduzidas em suas páginas, onde também se juntavam um monte de críticos para nos dizer "o que era bom pra gente ouvir" — e eu as colecionava, a "Bizzu", criada na cidade em 1983, e depois a "Bizz", lançada em São Paulo em 1985 e conhecida nacionalmente.

Anos 80, Diretas Já, Nova República e, o nosso sonho começou... Pra complementar a realização dos tantos desejos de muitos dos jovens da época, quem diria, nunca poderia imaginar: ver no palco Yes, B52, Nina Hagen, Ozzy Osbourne, o rock brasileiro desabrochando e até o Queen, com Freddie Mercury em carne e osso naquela cena do primeiro Rock in Rio, de 1985, que se tornou antológica e que hoje novas gerações puderam ver e também se emocionar mesmo que pelas telas do

cinema. Por causa dessa minha primeira viagem sozinha, para o Rio de Janeiro, para o meu primeiro grande show internacional no Brasil, com apenas quinze anos (!), minha família doida em Juiz de Fora, enquanto eu flutuava pela rua dos Prazeres, na Taquara, onde morava minha tia, indo para o show ou voltando repleta de barro. Assisti aos shows de cinco noites. Me lembro que durante a apresentação dos Paralamas do Sucesso, alguém estava ao meu lado, era o Marcelo Bonfá, baterista da Legião Urbana, a banda que viria a lançar seu primeiro e clássico álbum seis meses depois... Se dizem que o Festival de Águas Claras foi a Woodstock brasileiro, o Rock in Rio foi a minha Woodstock e, como se sabe, foi o pontapé para shows internacionais no Brasil. Uma penca de bandas aterrissaram por aqui logo em seguida, The Cure, Jesus and Mary Chain, Siouxsie and The Banshees, Pil, New Order, The Mission, Echo and The Bunnymen — só faltou os Smiths, ah, quem me dera, minha banda predileta dos 80...

Anos 90, num domingo, às seis da tarde, numa rádio local (a Manchester), toca *Inspiral carpets*... Larguei tudo que tava fazendo! Era um garoto aparecendo com um programa com as "novidades" do rock mundial daquela época. Nosso José Roberto Mahr (das Gerais), pioneiro das cenas eletrônica e indie-rock no país com seu programa de rádio Novas Tendências, que era transmitido via satélite para mais de vinte cidades. Óbvio que eu quis conhecê-lo! Fui em sua casa. E, óbvio também, levei três fitas cassetes. E lá eu conheci Pale Saints, Lush, o inigualável Cranes, tudo de britpop, indie, e por aí vai... E por aí mais um novo ciclo de amizades, e eu já chegando nos trinta com aquele pessoal, nem vinte ainda... Como em muitas cidades do país

e do exterior, novos *points* tocando essas novas vertentes do rock, além dos outros gêneros que já vinham tomando muito do espaço do rock como a música da juventude — mas o Primal Scream, entre o indie e o thecno, ajudou a salvar o rock... E aqui surgiram as casas noturnas Sanatório, Corazon e Cultural. No cenário nacional, além de bares também alternativos, inovadores e cada vez mais conhecidos, havia os festivais de música pipocando, como o Free Jazz e o Tim Festival. Foi quando eu pude, enfim, assistir ao vivo o Kraftwerk, no MAM e depois no Cais do Porto do Rio de Janeiro. Aqueles jovens músicos vanguardistas dos anos 70, na ativa trinta anos depois, de fato, "music non stop". E naquela virada de século também ocorreram altas festas que eram atualizadas com a música, umas caseiras outras em espaços alugados ou cedidos, sítios afastados do centro da cidade, bem apropriados para a cena independente do indie. E essa década também trouxe um novo formato para se ouvir música, trocamos o vinil pelo CD, e depois nos arrependemos...

Século XXI! Internet... *webrádios* e *streaming*. Hoje podemos pesquisar e ouvir tudo o que gostamos. Num momento de pandemia e confinamento como o ocorrido a partir de 2020, e estando eu trabalhando justamente na área da saúde em um hospital, fico pensando, entre tantas coisas, o que seria de nós sem ela... Sem as conexões com os outros mundos que a arte e a música nos proporcionam. Mas, pouco antes dessa crise sanitária, eu que já saía muito pouco à noite, preciso ressaltar, descobri mais uma nova cena da música na cidade, bandas que não ficam devendo nada a bandas do sul, norte e nordeste do Brasil, ou de onde quer que seja. Artistas autorais

talentosos promovendo seus trabalhos e seus gostos por meio da tecnologia atual e das tantas novas redes na *web*. Um pouco antes das atuais *lives*, que têm potencializado as possibilidades tecnológicas e que são as possibilidades de alguma interação musical que temos no momento, eu tinha, de novo, começado a frequentar os novos lugares onde o rock ou suas crias estão/estavam tocando. Desde os últimos anos, e por incentivo total de um amigo da adolescência, com meu material, meus vinis, vi-

rei DJ de vinil (Rosa Mart), depois de meio século de vida. Agora faço discotecagem de rock & roll e me retroalimento.

Onde quer que seja, pra mim, o rock nunca errou...

Esta "bionota punk rock" foi escrita entre 2021 e 2022 por Sávio Guimarães a partir de depoimentos de Rosa Martins (Rose).



THE BAND

Ayrton Mugnaini Jr.

Jornalista, escritor, pesquisador de música popular, radialista, tradutor, poeta, músico e compositor, é como o próprio rock: tem rock, mas não é só rock. Nasceu em São Paulo em 1957, quando o rock já fazia sucesso no Brasil, e escreveu livros sobre Elvis, Lennon, Janis, o Queen, Raul, Roberto, Rita, além de três sobre a história do rock, e toca na banda Magazine e em diversas bandas desde 1976. Mas, não sendo só rock, também é compositor da banda Língua de Trapo, escreveu livros sobre Adoniran, Caetano e Chiquinha, além da primeira enciclopédia sobre música sertaneja, e mistura tudo isso a muito mais no programa Rádio Matraca na USP FM. Em 2009 tomou chá de serragem e virou circense, maestro e músico de banda de circo, além de autor da maior pesquisa sobre circo e música, para o Centro de Memória do Circo. E tu ou alguém por perto devem ter algum exemplar do *Jornal da Tarde*, *Folha da Tarde*, *Bizz*, *Somtrês*, *Dynamite*, *Pasquim*, *Cruzeiro do Sul* ou outra publicação com algum artigo dele desde 1985. Conservacionista, mas não passadista, demonstra muito entusiasmo e prazer escrevendo na internet desde 1995, em locais como Garage Hangover, Kinks Preservation Society e seu próprio blogue, <www.ayrtonmugnainijr.blogspot.com>. Quanto a "rock não ser só rock", este livro que estás lendo prova isso em muitos textos, não só o de Mug.

Gisele Cristina Luiz

Professora de Arte no Estado de Minas Gerais, mestre em Artes, Cultura e Linguagens pela UFJF, vocalista de classic rock nas horas vagas. Descobriu o rock na juventude e nunca mais foi a mesma, as portas da percepção foram abertas.

Ivar Brandi

Mineiro de Salvador, baiano de Ponte Nova. Cursou medicina em Juiz de Fora, especializou-se em neurologia em Curitiba, trabalhou em Brasília e no Rio de Janeiro, e fez o mestrado em Salvador, onde reside. Concluiu o ensino médio em flauta, no Conservatório de Juiz de Fora mas a neurologia o afastou da prática musical. Acredita que a arte, a música, a literatura e a poesia são aliadas para a boa prática médica.

Ramon Mapa

Professor de Direito em Minas Gerais. O mais frustrado dos músicos frustrados, toca vários instrumentos, mas nenhum bem. Ainda não tem a banda quer, mas ela seria uma mistura de Pink Floyd, Gorgoroth e Trio Los Angeles.

Chico Castro Jr.

Soteropolitano safra 1971, sempre sentiu meio esquisitão quando era criança. Aos 12 anos descobriu por quê: era roqueiro, antes mesmo de saber o que era rock. Apesar disso, foi incapaz de aprender um instrumento para fazer música. Seguiu o caminho natural dos músicos frustrados e se formou jornalista. Hoje é editor do Caderno 2+ do jornal *A Tarde*.

Carolina Votto

Desde tenra idade o seu olhar foi capturado pelas nuances estéticas. É doutora em educação pela Universidade Federal de Santa Catarina. Na juventude escolheu cursar Filosofia na Universidade Federal de Pelotas e lhe chamava atenção como não se estudavam mulheres filósofas. Quando entrou para o mestrado em História da Arte na Universidade do Estado de Santa Catarina, também percebeu que ainda precisaríamos avançar muito no reconhecimento do papel das mulheres nas artes e nos diferentes campos do conhecimento. Com o rock e suas ousadas escolhas de estilo, não poderia ser diferente, elas estavam lá, inspirando gerações. Seus legados, as músicas, uma atitude rock & roll e o feminismo ecoava na sala de jantar.

Maria Izabel Sá e Ferreira de Souza

Psicanalista com ouvido oblíquo para questões do sujeito e aberto aos prazeres da música!

Pérola Maria Goldfeder Borges de Castro

Historiadora até a raiz dos fios de cabelo tingidos de vermelho. Mamãe do Thomaz David, curte chapéus, roupas de brechó e muito rock & roll na vitrola que ganhou de sua tia!

Valéria Leão Ferenzini

É doutora em História Social, professora de História da PJF, letrista e vocalista nas horas vagas. Dos anos 70 vieram os primeiros encantamentos: Fred Astaire, Clarice Lispector, Elvis Presley, Beto Guedes, Clube da Esquina (e toda a MPB que chegava através dos LP's e do rádio de pilha). Nos anos 80 veio a geração beat e muitas outras descobertas literárias, ao som da Fluminense FM, que virou a vida ao avesso. Tudo ao mesmo tempo e num piscar de olhos: da Lira Paulistana ao punk, passando por The Smiths, Fellini (a banda) e muito, muito mais. *Rock: o livro* é mais um saboroso capítulo desta história.

Bruno Tuler Perrone

Professor de História, colecionador de LP's, discotecário e músico. Fissgado pelos Beatles

aos 10 anos, nunca mais conseguiu se livrar do rock, trilha sonora que o acompanha de forma visceral desde então. Sonoramente utópico, acredita no poder transformador das juventudes e desse gênero, que sempre traduziu seus conflitos e inquietações.

Edson Leão Ferenzini

Sua porta para o punk foi uma matéria com a foto do Yes ao lado dos Pistols quando era fã de progressivo por influência do Clube da Esquina. Foi iniciado no espírito dark dos 80 pelo Sing'n'Alone de Arnaldo e chorou (de rir) com "Meu Refrigerador não funciona" em alguma tarde da "Maldita" FM. Retornou aos 60's com Echo & The Bunnymen e à tropicália com ajuda dos Picassos Falsos. Jornalista que canta em bandas de rock e bloco de carnaval, escreve versos e acha que seria um desperdício poético não citar que na infância foi *crooner* de vários rocks do Rei (aquele do calhambeque), empunhando uma guitarra de plástico e tendo uma enceradeira por pedestal de microfone. Do gosto pela carne da palavra veio também um musical mestrado em teoria da literatura.

Antônio Reis de Sá Jr.

O século XX se preparava para o seu encerramento e a música rebelde já havia se estabelecido em um território sólido de nossos corações. Nessa época, iniciou o curso de Medicina na Universidade Federal de Juiz de Fora. Na sequência, entendeu a importância da saúde mental em nossas vidas e cursou a residência, mestrado e doutorado em Psiquiatria na Faculdade de Medicina da Universidade de São Paulo. "Dentre os elementos que nos mantêm em equilíbrio está a boa música e no meu caso, o rock domina a minha *playlist* e sempre me permitiu navegar por um universo paralelo". Hoje, atua como professor adjunto na Universidade Federal de Santa Catarina, morando em Florianópolis e imerso em um cenário propenso ao rock & roll.

Veet Vivarta

É jornalista e foi salvo pelo rock & roll no distante ano de 1965. Desde então desenvolveu profunda dependência sonora, exigindo aplicações de copiosas doses diárias, não importa o gênero musical ou seu planeta de origem.

Eduardo Guerreiro B. Losso

É um extraterrestre espião de humanos que se disfarça de professor associado do programa de pós-graduação em Ciência da Literatura da UFRJ, bolsista produtividade do CNPQ e colunista da revista *Cult*. O que mais lhe agradou nos seres humanos, essa raça tão decadente, foi o rock, especialmente o psicodélico e o progressivo, afinal, Eduardo é um ser do espaço sideral.

Luiz Eduardo Simões de Souza

Historiador e economista, doutor em história

econômica. Baixista não-praticante. Satanista praticante trozombeiro do décimo-terceiro dia. Quatro gatas em casa e subindo.

Rita Almico

Nasceu em Engenheiro Pedreira, na Baixada Fluminense. Esteve em terras mineiras, baianas e voltou ao Rio, onde tinha conhecido e vivido o rock nos anos 1980. Ah, também é historiadora, entre uma música e outra.

Fernando Gaudereto Lamas

Mineiro de Rio Pomba e apaixonado por rock, principalmente o progressivo. Também ama História, especialmente a Econômica. Conseguiu juntar suas duas paixões nesse livro, realizando um velho e acarinhado projeto.

Luiz Fernando Saraiva

Nasceu quando o rock já existia. Era 1972. Não sabe quando vai (e não quer) morrer, mas espera que o rock ainda esteja lá. Enquanto isso, insistiu de tentar ser músico por respeito à própria música e virou professor de História Econômica.

Filipe Sette

Cresceu ouvindo muito do rock ruim dos anos 90, pegou gosto por isso e virou um baixista ruim, de várias bandas ruins dos anos 2000. Foi um publicitário ruim, e tenta ser um baterista terrível (de banda nenhuma). Mas apesar disso, vale dar um voto de confiança, pois ao menos o texto escrito por ele é bom.

Maurício Luiz Bertola

Professor, baixista, luthier e fundador de bandas do *underground* como Santo Sepulcro, Expresso da Noite, O'fusca, Os Biltres, e a atual Senhor Vilão. Estudou luthieria com o Simões, e com Sérgio Buccini; consultor do Contrabaixo BR e do Fórum Cifra Club, e inventor dos Bertola's MiniFuzz e SuperFuzz; além de uma rápida passagem pelo rádio, colaborando com o "Coveiro Sinistro" no "Guitarras para o povo" da "Maldita!" e redator dos Panorama Clip e Cultural da extinta rádio Panorama FM de Nilópolis. Autor do livro *O preço de um fracasso*, além de pai e marido. Portanto, atira para tudo que é lado; geralmente acertando no que não viu, além da atual caretece do início do século XXI.

Antônio Carlos Miguel

Como muitos garotos e garotas de sua geração nos anos 1960, a vida de Antônio Carlos Miguel mudou ao ouvir Beatles (e Stones e Dylan e tropicalistas) pela primeira vez. Desde então, o rock passou a ter um lugar em seus coração e mente.

Alexandre H. Paes

(Ele mesmo) historiador e músico devido à influência do rock, desde que ouviu Jailbreak do AC/DC na rádio — após a primeira versão do Rock in Rio — e músicas com elementos de

história do Iron Maiden. Hoje é professor de música e só tem a agradecer ao nosso velho e bom rock & roll por grandes experiências na minha vida.

Marcos Falcão

É músico multi-instrumentista e pesquisador musical, apaixonado pela diversidade do rock e pelo universo dos timbres de guitarra. Autor do livro *Efeitos para guitarra e outros instrumentos*, em dois volumes. Se "alimenta" basicamente de guitar feedback, glissandos com sustain infinito e diferentes formas de síntese sonora.

Luiz Antônio Mello

É democrata, jornalista, escritor. Nasceu no carnaval de 1955 no Rio, mas três dias depois tornou-se cidadão da roqueira Niterói. Sua relação siamesa com a cultura rock brotou em 1965 com o álbum/filme "Help", dos Beatles e desde então só cresce. A paixão virou amor, que se tornou aguerrida, ferrenha e eterna militância.

Marco Antônio Lemos Miguel

Carioca da gema, biólogo, baixista e roqueiro. "Lembro que meu ritual de passagem para o rock foi colando um pôster do Queen na parede do quarto".

Glauber M. Florindo

É professor de História do Brasil e da África na Universidade do Estado de Minas Gerais, mas queria mesmo era tocar bateria em alguma banda de rock ou pandeiro em algum grupo de pagode.

Luis Gustavo Mandarano

É historiador, professor, músico, ator e diretor. Apaixonado por rock e dono de uma bela coleção de CDs e LPs, esteve em dezenas de concertos — inclusive em todas as turnês de Roger Waters que passaram pelo Brasil.

Rafael Senra

Para escrever o capítulo de rock e literatura, Rafael Senra precisou ter aprendido a ler com três ou quatro anos de idade. E, aos dez, quando estudou num colégio interno perto de Ouro Preto, um veterano decidiu receber os calouros ligando uma fita do Nirvana já no primeiro dia de aula. Esses eventos foram tão importantes para a produção do texto quanto toda a correria da pesquisa e da escrita. Afinal, os livros e os discos nascem antes mesmo dos prólogos ou dos *riffs* de abertura, não é?

Luiz Alberto Couceiro

De gosto musical tão caótico quanto o bairro de Copacabana, onde cresceu, e por isso mesmo, Luiz Couceiro é antropólogo e historiador. Aqui, não vem ao caso trajetória nem títulos

acadêmicos. Para isso, o bom uso do Google serve. Sua habilidade com qualquer instrumento é a mesma que tem com o painel dos ônibus espaciais da NASA. Talvez até menos.

Ricky Goodwin Jr.

Nasceu junto com o rock & roll, no sul dos EUA, anos 50. E manteve uma paixão pelo rock pelo resto da vida. Junto com os quadrinhos. Conseguiu até transformar seus amores em trabalhos. Diz inclusive que a maior prova de que rock & HQ tem tudo a ver é ele mesmo.

Antônio Carlos Barbosa Caldas

Cinquenta e sete anos de muita tecnologia e muito rock & roll, contando sempre com uma pequena ajuda dos amigos.

André Grillo

É licenciado, mestre e doutor em Ciências Sociais pela UFJF e músico amador. Tem umas músicas gravadas disponíveis no jurássico SoundCloud (.com/arquivo-z).

Fernanda Quintão

Designer, doutoranda em Artes, Cultura e Linguagens (UFJF), cresceu na BH de Pato Fu, Sepultura e Virna Lisi e acha que demorou demais a se enamorar pelo rock mexicano.

Rosa Martins

É servidora pública municipal, DJ de rock por entretenimento. "Não sou amante! Sou casada com esse tal de rock & roll. Como já dizia nossa rainha: só a morte vai nos separar — ou não".

Sávio Guimarães

Um viajante que se surpreende e aprende a cada parada, a cada paisagem sonora, a cada música urbana, a cada cena e situação onde a alegria ou inconformismo o rock tem ajudado assimilar.

SAMPLE

REFERÊNCIAS E SUGESTÕES DE LEITURA

ROCK ANTES DO ROCK

Ayrton Mugnaini Jr.

SOBRE O ROCK:

- Mystery train*, Greil Marcus (Omnibus Press, 1977).
Rock Encyclopedia, Lillian Roxon (Grosset & Dunlap, 1971).
Rock, o grito e o mito, Roberto Mugiatti (Editora Vozes, 1973).
The Complete Rock Family Trees, Pete Frame (Omnibus Press, 1980).
The NME illustrated encyclopedia of rock and roll, Nick Logan e Bob Woffinden (Salamander Press, 1982).
The Q Encyclopedia of Rock Stars, Dafydd Rees e Luke Crampton (Dorling Kindersley, 1996).
The rock revolution, Arnold Shaw (Crowell-Collier Press, 1969).
The Rolling Stone illustrated encyclopedia of rock and roll, Jim Miller et al (Random House/Rolling Stone Press).
The sound of the city, Charlie Gillett (Sphere Books, 1971).

SOBRE OUTROS GÊNEROS MÚSICAIS:

- Jazzmen*, Frederic Ramsey Jr., Charles Edward Smith et al (Sidgwick & Jackson, 1957).
Pequena história da música popular segundo seus gêneros, José Ramos Tinhorão (Editora 34, 2013).
Pop Memories 1890-1954, Joel Whitburn (Billboard, 1986).
Síntetismos na música afro-americana, Edoardo Vidossich (Quiron/MEC, 1975).
Sweet soul music, Peter Guralnick (Penguin Books, 1986).
The Guinness Jazz A-Z, Peter Clayton e Peter Gammond (Guinness Books, 1986).
The story of jazz, Marshall Stearns (Mentor, 1958).

ALGUNS LIVROS DO AUTOR:

- Breve história do rock* (Nova Alexandria/Claridade, 2007).
Breve história do rock brasileiro (Nova Alexandria/Claridade, 2014).
História do rock - os primeiros 200 anos (Nova Sampa, 1995).

O ROCK E A INVENÇÃO DA JUVENTUDE

Gisele Cristina Luiz

- A contracultura. Reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil*, Theodore Roszak (Vozes, 1972, 2ª edição).

- Cenas juvenis: punks e darks no espetáculo urbano*, Helena Wendel Abramo (Scritta, 1994).
Consumo como cultura material, Daniel Miller (Horizontes Antropológicos, vol. 13, nº 28, jul-dez, 2007).
Cultura de consumo e pós-modernismo, Mike Featherstone (Studio Nobel, 2007).
De jóvenes, bandas y tribos, Carles Feixa (Ariel, 2006).
Era dos extremos - o breve século XX (1914-1992), Eric Hobsbawm (Companhia das Letras, 1995).
Jovem Guarda: moda, música e juventude, Máira Zimmermann (Estação das Letras e Cores, 2013).
Juventude: ensaios sobre sociologia e história das juventudes modernas, Luís Antonio Groppo (Difel, 2000).
O poder simbólico, Pierre Bourdieu (Bertrand Brasil, 2002).
O Rock e a formação do mercado de consumo cultural juvenil: a participação da música pop-rock na transformação da juventude em mercado consumidor de produtos culturais, destacando o caso do Brasil os anos 80, Luís Antonio Groppo (UNICAMP, 1996. Dissertação de mestrado).
Reinvenções da resistência juvenil: os estudos culturais e as micropolíticas do cotidiano, João de Freire Filho (Mauad, 2007).
Resistance through rituals: youth subcultures in post-war Britain, Stuart Hall & Tony Jefferson (Hutchinson, 1976).
O impacto do rock no comportamento do jovem, Sérgio Vinícius de Lima Grande (UNESP, 2006. Tese de doutorado).

ENVELHECER COM O ROCK

Ivar Brandi

- A música no seu cérebro*, Daniel Levitin (Objetiva, 2021).
Gênero e nossos cérebros, Gina Rippon (Rocco, 2021).
O tempo da memória, Norberto Bobbio (Campus, 2000, 4ª edição).

ROCK E MORTE

Ramon Mapa

SITES CONSULTADOS:

- William Grim - maximummetal.com/columns
Arnaldo Jabour no Jornal da Globo sobre Heavy Metal - youtube.com
Globo explora negativamente morte de Darrell - whiplash.net/materias
Como Johnny Cash regravou "Hurt", do Nine Inch Nails, e apoderou-se da música - igormiranda.com.br/2021

ROCK E RACISMO

Chico Castro Jr.

- Blackness Scuzed: Jimi Hendrix's (In)visible Legacy in Heavy Metal*, Jeremy Wells.
Room full of Mirrors: A Biography of Jimi Hendrix, Charles R. Cross (Hachette Books, 2006).
Starting at Zero: His Own Story, Jimy Hendrix (Bloomsbury, 2014).

ROCK E MULHERES

Carolina Votto

As mulheres devem chorar ou se unir contra a guerra: patriarcado e militarismo, Virginia Woolf (Autêntica Editora, 2019).

Mulheres do Rock: elas levantaram a voz e conquistaram o mundo, Laura Gramaglia (Belas Artes, 2021).

O segundo sexo – fatos e mitos, Simone de Beauvoir (Difusão Europeia do Livro, 1970).

Rock me like the devil: A assinatura das cenas musicais e das identidades metálicas, J. Júnior (L.A.M.A., 2014).

The sex revolts: gender, rebellion, and rock 'n' roll, Simon Reynolds (Harvard University Press, 1995).

Um teto todo seu, Virginia Woolf (Tordesilhas, 2014).

Women icons of popular music: the rebels, rockers, and renegades, Carrie Havranek (Greenwood Press, 2009, vol. 1).

Women in music: an encyclopedic biobibliography, Donald L. Hixon & D. A. Hennesse (Scarecrow Press, 1993, 2ª ed.).

Women, music, culture: an introduction, Julie C. Dunbar (Textbooks, 2011).

SITES CONSULTADOS:

Mulheres no Rock - nodeoito.com

Kathleen Hanna lê manifesto Riot Grrrl - ovelhamag.com

Especial Mulher: desbravadora do rock - rollingstone.uol.com.br

Riot Grrrl is not dead - revistatrip.uol.com.br

The music photographer trusted by the stars - bbc.com/news

Documentário sobre cena Riot Grrrl brasileira - mundolivrefm.com.br

Girls Rock Camp Alliance Community - community.girlsrockcampalliance.org

Amy Winehouse transformou sua dor em jazz - rollingstone.uol.com.br

Dominatrix mostra que Riot Grrrl não morreu - personauesp.com.br

Where are all the women headlining music festivals? - telegraph.co.uk/culture

Conversation with Bjork - pitchfork.com/features

Blogueiras Feministas - blogueirasfeministas.com

A Gradiva de Jansen segundo Freud - psicologia-doimaginario.wordpress.com

Girls Rock Camp empodera meninas - portal.aprendiz.uol.com.br

Fotógrafos do Rock: Jenny Lens - cademeuwhiskey.wordpress.com

Path Smiths: é preciso dar muitos passos pra ser livre - brasil.elpais.com/brasil/2020

ROCK E SEXUALIDADES

Maria Izabel Sá e Ferreira de Souza, Pérola Maria Goldfeder Borges de Castro

"I don't give a shit where I spit my phlegm" (Tribe 8). Rejection and Anger in Queer-Feminist Punk Rock, Maria Katharina Wiedlack (Transposition, 3, 2013).

A cena das minas: dinâmicas de gênero nas cenas musicais do punk e do hardcore em São Paulo, Letícia Nogueira Sousa (Humanidades em Diálogo, v.

10, 2021).

A moda como objeto de informação: o caso do Movimento Feminista Punk Riot Grrrl, Kedma Lima de Castro, Jetur Lima de Castro, Alessandra Nunes de Oliveira (Revista AtoZ, v. 4, n. 1, 2015).

A significação do falo, Diana Rabinovich (Companhia de Freud, 2005).

As mulheres de Rita: quebra de estereótipos femininos em letras de canções de Rita Lee, Ana Karla Marcelino Melo, Edson Tavares Costa (Revista Discursividades, v. 5, n. 2, dez. 2019).

Corpos (não tão) dóceis: o rock e a juventude "indisciplinada" e "incivilizada", Manoel Ruiz Corrêa Martins (Revista Albuquerque, v. 12, n. 23, jan/jul. 2020).

Deconstructing Little Richard: A Roundtable Discussion, Uri McMillan et al (Journal of Popular Music Studies, v. 32, n. 4, 2020).

Diccionario del rock y la música popular, Roy Shuker (Ediciones Robinbook, 2005).

Erasmo Carlos e sua fama de mau: o rock e a cultura juvenil no Brasil (1950 – 60), Maíra Zimmermann (Revista Dobras, v. 12, n. 25, abr. 2019).

Feminino/Masculino, Maria Cristina Poli (Jorge Zahar, 2007).

Feminismo e Androginia, Rose Marie Muraro (Rolling Stone, nº 03, fev. 1972).

Gendering the Disco Inferno: Sexual Revolution, Liberation, and Popular Culture in 1970s America, Diana L. Mankowski (Universidade de Michigan, 2010. Tese de Doutorado).

Interpreting Punk Rock, Dave Laing (Marxism Today, abril 1978).

Letra de uma carta de amor, Jacques Lacan (Zahar, 1985, 2ª ed.).

Masculinity, Sexuality and the Visual Culture of Glam Rock, Georgina Gregory (Kültür ve İletişim – Culture & Communication, v. 5, n. 2, 2002).

Memórias da Jovem Guarda, Eleonora Zicari Costa de Brito (X Encontro Nacional de História Oral, 2010).

Mick Jagger as Mother, Judith A. Peraino (Social Text 124, v. 33, n. 3, set. 2015).

Mudou o rock ou mudaram os roqueiros?, André Singer (Revista Lua Nova, v. 2, n. 1, jun. 1985).

O herói-playboy das canções midiáticas da Jovem Guarda: o imaginário romântico construído por Erasmo Carlos e Roberto Carlos nos anos 1960, Sílvia Antônio Luiz Anaz (Revista Comunicação Midiática, v. 9, n. 1, jan/abr. 2014).

Quando o corpo fala: uma análise da nudez na montagem brasileira da peça Hair, Eduardo Luiz Bacarin-Costa (Revista Anthesis, v. 6, n. 11, jan/jul. 2018).

Queering the textures of Rock and Roll History, Vincent Lamar Stephens (Universidade de Maryland, 2005. Tese de Doutorado).

Sexual Politics and African-American Music; or, Placing Little Richard in History, Marybeth Hamilton (History Workshop Journal, v. 46, 1998).

Study on Flow and Symbolism of Elvis Aaron Presley Fashion, Hae-Jung Yum, Eun-Jung Kim, Ji-Sun Kim, Cho-Long Kim (International Journal of Costume and Fashion, v. 10, n. 1, jun. 2010).

The Ed Sullivan Show and the (Censored) Sounds of the Sixties, Ian Inglis (The Journal of Popular Culture, v. 39, n. 4, 2006).

The liberal 1950's? Reinterpreting postwar U. S. sexual culture, Joanne Meyerowitz (Gender and the

Long Postwar: Reconsiderations of the United States and the Two Germanys, 1945-1989, Karen Hagemann e Sonia Michel, (Johns Hopkins University Press and Woodrow Wilson Center Press, 2014).

The punk embodiment. Madonna + riot grrrls + Genesis P'Orridge, Fabrício Lopes da Silveira (Cultura Pop, EDUFBA/Compós, 2015).

Visibilidade lésbica e bissexual nos discursos de ícones da música popular brasileira, Adélia de Souza Procópio (UFSC, 2019. Tese de doutorado).

SITES CONSULTADOS:

Robert Mapplethorpe: sexualidade explícita na fotografia - nasentrelinhas.com.br

Quando Hendrix queima guitarra - altamont.pt

A little pocket of madness: dishing dirt with groupie icon Pamela Des Barres - antigraffiti.com

How punk helped kickstart a sexual Revolution - i-d.vice.com

Janis Joplin em Copacabana - revistatrip.uol.com.br

Sexo e rock & roll - whiplash.net

Yoko and John's relationship - artsy.net

The 70s groupies who broke the rules of style and sexuality - dazeddigital.com

Rock heroes like you've never seen them before - salon.com/2018

Celebrating a Lifetime of Controversy with the World's Most Famous Groupie - vice.com

Little Richard Put Wild Sex Into the Top 40 for Good - vulture.com/2020

ROCK E A GERAÇÃO BEAT

Valéria Leão Ferenzini

Alma Beat: Ensaios Sobre a Geração Beat, Antônio Bivar et al (L&PM, 1984).

Daqui ninguém sai vivo, Jerry Hopkins e Daniel Sugerman (Assirio e Alvim, 1992).

Jack Kerouac: King of the beats, Barry Miles (José Olympio, 2012).

Jack Kerouac: O Rei dos Beatniks, Antônio Bivar (Brasiliense, 2004).

Lou Reed - Transformer, Victor Bockris (Aleph, 2016).

Mixer - Jornal de Música, Claudio Willer (Ignis, 1993, Ano 1, nº 2).

O que é Geração Beat, André Bueno e Fred Goes (Brasiliense, 1984).

O que é Punk, Antônio Bivar (Brasiliense, 2007).

Quinta Avenida, 5 da manhã: Audrey Hepburn, Bonequinha de luxo e o surgimento da mulher moderna, Sam Wasson (Zahar, 2011).

SITES CONSULTADOS:

O apagamento feminino no movimento literário beat - nodeoito.com

Arnaldo Antunes, Cazuza e o rock no Brasil - revistaz-cultural.pacc.ufrj.br

Jack Kerouac: o porta voz da geração beat - blog.estantevirtual.com.br/2018

Quem é quem na capa do Sgt. Pepper's - portalbeatles-brasil.com.br

Chegou a hora de voltar para casa - revistacult.uol.com.br

Julio Barroso e Gang 90 - rollingstone.uol.com.br

A few words from Patti Smith on writing and beats-beatdom.com

William S. Burroughs and music: an interview with casey rae - beatdom.com

Lawrence Ferlinghetti e a city lights books - cultura930.com.br

Allen Ginsberg and me: punk legend Patti Smith talks to Barry Didcock - heraldscotland.com

The final academy - johncoulthart.com

Posts Tagged 'Patti Smith - lpm-blog.com.br

How David Bowie, Kurt Cobain & Thom Yorke Write Songs With William Burroughs' Cut-Up Technique - openculture.com/2015

Allen Ginsberg & The Clash - socialistamorena.com.br

O ônibus lisérgico de Ken Kesey - zonacurva.com.br

DOCUMENTÁRIOS SUGERIDOS:

Long Strange Trip: A viagem do Grateful Dead, Amir Bar-Lev, Keith Frase e John Walter (Amazon Prime, 2016).

The Other One: The Long, Strange Trip of Bob Weir, Mike Fleiss (Netflix, 2015).

ROCK E CONTRACULTURA

Bruno Tuler Perrone

A Contracultura, Theodore Roskav (Vozes, 1972).

A era dos extremos: o breve século XX (1914-1991), Eric Hobsbawm (Companhia das Letras, 2002).

Anos 60, Luiz Carlos Maciel (LP&M, 1987).

Contracultura através dos tempos, Ken Goffman e Dan Joy (Ediouro, 2004).

Contracultura: o conceito, sua história e seus problemas, Luciano Thomé (XVIII Encontro Estadual de História da ANPUH-RS, 2016).

Culturas da Rebeldia: a juventude em questão, Paulo Sérgio do Carmo (SENAC, 2010).

Kurt Cobain: a construção do mito, Charles R. Cross (Agir, 2014).

Mais pesado que o céu: uma biografia de Kurt Cobain, Charles R. Cross (Globo Livros, 2020).

Mate-me por favor: a história sem censura do punk, Legs McNeil e McCain Gillian (LP&M, 2017).

Movimento punk na cidade: a invasão dos bandos sub, Janice Caiata (Jorge Zahar Editor, 1985).

Movimentos culturais da juventude, Antônio Carlos Brandão e Milton Fernandes Duarte (Moderna, 2008).

Nas trilhas do rock: contracultura e vanguarda, José Adriano Fenerick (Appris, 2021).

O que é contracultura?, Carlos Alberto Pereira (Brasiliense, 1986).

O que é punk?, Antônio Bivar. (Brasiliense, 2001).

O que é rock?, Paulo Chacon (Brasiliense, 1983).

O som da revolução: uma história cultural do rock (1965-1969), Rodrigo Merheb (Civilização Brasileira, 2012).

Punk: anarquia planetária e a cena brasileira, Silvio Essinger (Editora 34).

Rock and roll: uma história social, Paul Friedlander (Record, 2012).

Rock: o grito e o mito, Roberto Muggiati (Vozes, 1981).

Sociologia do rock, Cesar Beras e Gabriel Sausen Feil (Paco Editorial, 2015).

What is this that stands before me? Black Sabbath, contracultura e teratologia (1970-1978), Rainer

Gonçalves Souza (Kelps, 2018).
Woodstock., Peter Fornatale (Agir, 2009).

ROCK E FOLK

Edson Leão Ferenzini

Crônicas: volume 1, Bob Dylan (Planeta, 2016).
Folk Metal, Dalle Origini Al Ragnarok, Fabrizio Giosue (Crac Edizioni, 2013).
Led Zeppelin nunca mais, Sérgio Martins (Showbizz, Edição 153, ano 14, nº 4, abril, 1998).
No Direction Home – A vida e a música de Bob Dylan, Robert Shelton (Larousse, 2011).
Rock'n'Roll - Uma História Social, Paul Friedlander (Record, 2006).
The Magic That Can Set You Free: The Ideology of Folk and the Myth of the Rock Community, Simon Frith (Popular Music, vol. 1, 1981).
Visions of Diversity: Cultural Pluralism and the Nation in the Folk Music Revival Movement of the United States and Canada, 1958–65, Gillian Mitchell (Journal of American Studies, 40, 3, 2006).

ROCK E DROGAS

Antônio Reis de Sá Jr.

Creativity and psychoactive substance use: a systematic review, Fruzsina Iszák, Mark D. Griffiths, Zsolt Demetrovics (International Journal of Mental Health and Addiction, vol. 15, nº 5, 2017).
Sex and drugs before rock 'n' roll: youth culture and masculinity during Holland's golden age, Benjamin B. Roberts (Editora Amsterdam University Press, 2012).
Sims Sintomas da mente. Introdução à psicopatologia descritiva, Femi Oyeboade (GEN Guanabara Koogan, 2017).
The influence of recreational drug use on creative behavior: a qualitative study in the Dutch underground art culture, Y. Wang (Behavioural, Management and Social Sciences, 2020).

ROCK E PSICODELIA

Veet Vivarta

As Portas da Percepção, Aldous Huxley (Biblioteca Azul, 2015).
O teste do ácido do refresco elétrico, Tom Wolf (Rocco, 1993).
The Oxford Encyclopedia of British Literature, David Scott Kastan (Oxford University Press, 2006).
The psychedelic experience: a manual based on the Tibetan Book of the Dead, Timothy Leary, Richard Metzner, Richard Alpert (University Books, 1964).
Um estranho no ninho, Ken Kesey (Record, 1962).

ROCK E MÍSTICA

Eduardo Guerreiro B. Losso

A experiência psicodélica: um manual baseado no livro tibetano dos mortos, Timothy Leary, Ralph Metzner, Richard Alpert (Goya, 2022).
A Filosofia perene, Aldous Huxley (Biblioteca Azul, 2020).
As Portas da Percepção, Aldous Huxley (Biblioteca Azul, 2015).

Autobiografia de um Yogi, Paramahansa Yogananda (Self-Realization Fellowship, 2015).
Mística e antimística, Eduardo G. Losso (Oca Editora, 2020).
Música Chama, Eduardo G. Losso (Círculo, 2016).
Sublime e violência: ensaios sobre poesia brasileira contemporânea, Eduardo G. Losso (Azougue Editorial, 2018).

ROCK E SATANISMO

Luiz Eduardo Simões de Souza

A Bíblia Satânica, Andor La Vey (1ª ed. de 1968, Trad. Carla Braz e Lurker, sem data).
Black Sabbath: Doom Let Loose. An illustrated history, M. Popoff (ECW Press, 2006).
Black Sabbath: symptom of the universe, M. Wall (St. Martin's Press, 2015).
Blues People: Negro Music in White America, L. Jones (Harper Perennial, 1999).
Era dos Extremos: o breve século XX, 1914 – 1991, Eric Hobsbawm (Companhia das Letras, 1994).
Heavy metal rock music juvenile delinquency and satanic identification, J. S. Epstein e D. J. Pratto (Popular Music and Society, v. 14, n. 4, 1991).
História Social do Jazz, Eric Hobsbawm (Paz e Terra, 1996).
History of Rock and Roll, T. Larson (Kendall/Hunt, 2004).
Lucifer Rising: sin, devil worshiping & Rock'n'Roll, Gavin Badderley (Plexus, 2015).
Rock and Roll: an introduction, M. Campbell e T. Brody (Cengage, 2007).
The History of the Blues: The Roots, the Music, the People, F. Davis (Da Capo Press, 2003).
Year by year in the Rock era, H. Hendler (Greenwood, 1987).

SITE CONSULTADO:
Coven Biography by Eduardo Rivadavia - allmusic.comartist

ROCK COMO FENÔMENO ECONÔMICO

Rita Almico, Fernando Gaudereto Lamas e Luiz Fernando Saraiva

Rockonomics: The money behind the music, Marc Eliot's (Watts, 1989).
Rockonomics: a backstage tour of what the music industry can teach us about economics and life, Alan B. Krueger (Crown, 2019).

SITES CONSULTADOS:

A-ha: Show bate Recorde Mundial - alternativosesportes.wordpress.com/2016
Billboard: 5 artistas mais bem pagos em 2020 - bcharts.com.br
10 bandas de rock mais bem pagas - blog.betway.com
20 do rock mais ricos - coisasdemusico.com.br
Rock in Rio 2019 - diariodorio.com
Download Festival - downloadfestival.co.uk
Fuji Rock Festival - en.fujirockfestival.com
A cidade do Rock - exame.com/negocios
Forbes: 30 músicos mais bem pagos - forbes.com.br/escolhas-do-editor
Forbes: 10 músicos mais bem pagos da década - for-

bes.com.br
 Rock in Rio 2019 - g1.globo.com/pop-arte
 Rock in Rio 2019 impacta R\$1,7 bilhão - g1.globo.com/pop-arte
 10 roqueiros mais ricos do mundo - glamurama.uol.com.br
 10 melhores festivais de rock do mundo - gorafa.com.br
 Bono Vox - institucional.livepass.com.br
 Rock in Rio 2019 - istoe.com.br
 Rock in Rio 1985 ilumina o público - mag.sapo.pt/showbiz/artigos
 Rock in Rio - pt.wikipedia.org
 Maiores bilheterias em turnês - revistamonet.globo.com
 História do Rock in Rio - rockinrio.com
 Ricos do Metallica - rollingstone.uol.com.br
 Patrimônio do Bom Jovi - themoney.co/pt
 Mais bem pagos da indústria - tracklist.com.br
 Lollapalooza - wegout.com.br
 Bom Jovi - whiplash.net
 Elton John - whiplash.net
 Forbes: astros de rock mais bem pagos - whiplash.net
 Rockstars: o 50 mais ricos do planeta - whiplash.net
 Eagles - www.antena1.com.br
 'Rocketman' is nearly the second-most successful musical biopic ever - forbes.com
 Glastonbury Festival - glastonburyfestivals.co.uk
 Lollapalooza - lollapalooza.com
 Gastos individuais no RIR - spacemoney.com.br
 Festival de metal - wacken.com/de

INDÚSTRIA DE INSTRUMENTOS MUSICAIS

Maurício Luiz Bertola

A cultura punk e o mundo do trabalho: possíveis interfaces entre o punk rock e o novo sindicalismo de 1977 a 1988, Josnei Di Carlo, Renata Costa Silvério (Editoria Em Debate, 2015).
A Economia Política do ajustamento brasileiro aos choques do petróleo: uma nota sobre o período 1974/1984, Albert Fishlow (Revista Pesquisa e Planejamento Econômico, 16(3), dez. 1986).
A Jovem Guarda e a indústria cultural: análise da relação entre o movimento Jovem Guarda, a indústria cultural e a recepção de seu público, Adriana Mattos de Oliveira (UFF, 2011. Dissertação de mestrado).
A Onda Maldita - como nasceu a Fluminense FM, Luiz Antônio Mello (Editora Xama, 1999).
A Trajetória da Guitarra Elétrica no Brasil, Eduardo Visconti (mimeo).
Guitarra Baiana 50 Anos, Luciano Marsiglia (Trama, Revista Guitar Player nº 50, abril de 2000).
Heavy Metal no Brasil. Uma Breve História Social, Wlisses James de Farias Silva (Editora Biblioteca 24 horas, 2015).
Meninos em Fúria e o som que mudou a música para sempre, Marcelo Rubens Paiva e Clemente Tadeu Nascimento (Companhia das Letras, 2016).
O processo de substituição de importações, Pedro Cezar Dutra Fonseca e Luiz Eduardo de Souza (LCTE, 2009).
Tropicália. A História de Uma Revolução Musical, Carlos Calado (Editora 34, 1997).
Verdade tropical, Caetano Veloso (Companhia das Letras, 1997).
A passeata contra a guitarra e a "autêntica" música brasileira, V. Guimarães (Editora UNESP/Cultura

Acadêmica, 2014).
Tropicalismo. sua estética, sua história, Antônio Carlos Brito (Vozes, 1972).

SITES CONSULTADOS:

A história do Heavy metal no Brasil - heavymetalnacional.wordpress.com
 História dos amplificadores - amplificadoresmeteoro.com.br/historia
 História da Giannini - giannini.com.br/quem-somos
 Memória Viva - Carlos Alberto Lopes (Sossego) - youtube.com
 SOSSEGO é Apelido! A história de uma lenda da indústria musical Brasileira (part. Edgard Scandurra) - youtube.com
 Memória Viva Seizi Tagima - youtube.com
 Entrevista com Carlos Assale, fundador da Dolphin BR - parte 1/3 - youtube.com
 Seizi Tagima: Trajetória, Instrumentos e Dicas (Parte 1) - youtube.com
 Sossego (Palmer/Giannini) Carlos Alberto Lopes - entrevista (in memoriam) - youtube.com

ROCK E TRADIÇÕES

Edson Leão Ferenzi

As Raízes do Rock, Florenti Mazzoleni (Companhia Editora Nacional, 2012).
Como a música funciona, David Byrne (Manole, 2014).
Crock of Gold: A Few Rounds with Shane MacGowan, Julien Temple (Reino Unido, 2020).
Led Zeppelin. Quando os gigantes caminhavam sobre a Terra, Mick Wall (Globo, 2017).
Metal: Uma jornada pelo mundo do Heavy Metal, Sam Dunn (Europa Filmes, 2008).
O Tom Universal - Revelando a minha história, Carlos Santana (Best Seller, 2015).
Peter Gabriel. Contatos Inesperados, Ana Maria Bahiana (Sigla Editora, Revista Mistura Moderna, nº 1, Ano1).
Rock o Grito e o mito, Roberto Muggiatti (Vozes, 1981).

SITES CONSULTADOS E FILMES:

Brendan Perry: Cultural Explorer - allaboutjazz.com
 Moonlight Benjamin: Voodoo Priestess of haitian blues - songlines.co.uk
 Paris Calling - theguardian.com/music
 Keith Richards under the influence - netflix.com/watch

ROCK E BRASIL

Antônio Carlos Miguel

A era dos festivais - uma parábola, Zuza Homem de Mello (Editora 34, 5ª ed. 2010).
A onda Maldita: como nasceu a fluminense FM, Luiz Antônio Mello (edição do autor).
A trama dos tambores: a música afro-pop de Salvador, Goli Guerreiro (Editora 34, 2010).
A vida até parece uma festa: toda a história dos Titas, Hérica Marmo e Luiz André Alzer (Record, 2002).
A vida louca da MPB, Ismael Caneppele (Leya, 2016).

Ano 70: Novos e Baianos, Luiz Galvão (Editora 34, 1997).

Barão Vermelho: por que a gente é assim, Ezequiel Neves, Guto Goffi e Rodrigo Pinto (Editora Globo, 2007).

BRock: o rock brasileiro dos anos 80, Arthur Dapieve (Editora 34, 2000).

Brutalidade jardim: a Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira, Christopher Dunn (Editora Unesp, 2009).

Caí na estrada com os Novos Baianos, Marília Aguiar (Agir, 2020).

Cazuza: só as mães são felizes, Lucinha Araújo (Editora Globo, 1997).

Dado Villa-Lobos: memórias de um legionário, Dado Villa-Lobos, Felipe Demier e Romulo Mattos (Mauad X, 2015).

Dias de luta: o rock e o Brasil dos anos 80, Ricardo Alexandre (DBA, 2002).

Do frevo a mangubeat, José Telles (Editora 34, 2012).

Essa tal de Gang 90 & Absurdettes, Jorn Konijn (Cobogó, 2019).

Geração baseada, Luiz Galvão (Pasquim, 1982).

Heróis da guitarra brasileira, Leandro Souto Maior e Ricardo Schott (Irmãos Vitale, 2014).

Meu caminho é chão e céu: Memórias, Dadi (Editora Record, 2014).

Minha fama de mau, Erasmo Carlos (Objetiva, 2009).

Morro da Urca: estação da música, Antônio Carlos Miguel e Monique Sochaczewski (Lacre, 2013).

Música, ídolos e poder: do vinil ao download, André Midani (Nova Fronteira, 2008).

Noites tropicais, Nelson Motta (Objetiva, 2000).

Rita Lee: uma autobiografia, Rita Lee (Globo Livros, 2016).

Roberto Carlos em detalhes, Paulo Cesar de Araújo (Planeta, 2006).

Tropicália: a história de uma revolução musical, Carlos Calado (Editora 34, 1997).

Vale tudo: o som e a fúria de Tim Maia, Nelson Motta (Objetiva, 2007).

Verdade Tropical, Caetano Veloso (Companhia das Letras, 1997).

Xis-tudo, Evandro Mesquita (Rocco, 2007).

ROCK E RÁDIO

Luiz Antônio Mello

A onda Maldita — como nasceu a Fluminense FM, Luiz Antônio Mello (4ª ed. E-book Kindle) — amazon.com.br

ROCK E VIDEOCLIPES

Marco Antônio Lemos Miguel

A autoria no videoclipe brasileiro: estudo da obra de Roberto Berliner, Oscar Rodrigues Alves e Maurício Eça, Guilherme Bryan (USP, 2011. Tese de doutorado).

Breve história do videoclipe, Laura Josani Andrade Corri (Intercom, 2016).

Narrativas Interativas de Videoclipes na Internet: Reconfiguração de um Gênero Televisivo, Fabrícia Guedes e Marcos Nicolau (Intercom, 2015).

Videoclipe Curitiba: uma análise da estética e da linguagem, Rodrigo J. Duarte e Fabio F. Pinheiro (O Mosaico, 2014).

ROCK DE DIREITAS

Glauber M. Florindo, Ramon Mapa

"Vá à luta você": o mito da juventude revolucionária no processo de redemocratização (1979-1985), Luís Felipe Fernandes Afonso (Temporalidades: Revista de História, v. 10, nº 1, 2018).

A marcha (neo) conservadora do cantor Lobão, Flávio Pereira Senra e Rafael Delgado Gomes Ottati (Ipotesis[s. l.], v. 19, nº 2, 2015).

Do desencanto a desilusão: Rock e política nos anos 80, Deivid Fernando Franco (Fases de Clío, v. 6, nº 12, 2020).

Lords of Chaos: the bloody rise of the satanic metal underground, Michael Moynihan, Didrik Soderlind (Feral House, 2003).

O governo José Sarney, as canções do rock nacional e a revista Chiclete com Banana, Rodrigo Otávio dos Santos (Revista Brasileira de História e Ciências Sociais, [s. l.], v. 8, nº 16, 2016).

Smoke signals: a social history of marijuana — medical, recreational and scientific, Martin Lee (Scribner Editions, 2012).

SITES CONSULTADOS:

O que houve com o rock político brasileiro - blogju-nho.com.br

Uso de 'Vem pra rua' em protestos - g1.globo.com/musica

Lobão critica protestos - g1.globo.com/sp/vale-do-pa-raiba-regiao

Roger e Marcelo Rubens Paiva - congressoemfoco.uol.com.br

Roberto Carlos em ritmo de ditadura - epoca.oglobo.globo.com

Roger e Bolsonaro - jovempan.com.br/programas

Dinho Ouro Preto e congresso - musica.uol.com.br/noticias

Jovem Guarda contra a ditadura - oglobo.globo.com/cultura

Lobão é a favor de manifestações - bbc.com/portu-guese

Lobão e Bolsonaro - jb.com.br/pais/2019

Vampetaço - tenhamaisdiscosqueamigos.com/2020

ROCK DE ESQUERDAS

Luiz Gustavo Mandarano

Comfortably Numb, Mark Blake (Da Capo Press, 2008).

Inside Out, Nick Mason (Orion Pub Co, 2004).

Pink Floyd All the Songs, Jean-Michel Guesdon e Philippe Margontin (Black Dog & Leventhal, 2017).

Roger Waters and Pink Floyd, Phil Rose (The Fairleigh Dickinson Press, 2015).

The Dark Side of the Moon, John Harris (Harper Pen-nennial, 1992).

The History of Rock & Roll, Ed. Ward (Flatiron Books, 2017. vol. 1: 1920-1963).

The History of Rock & Roll, Ed. Ward (Flatiron Books, 2019. vol. 2: 1964-1977).

The making of Pink Floyd: The Wall, Gerald Scarfe (Da Capo Press, 2010).

SITES CONSULTADOS — todos os sites foram revisitados em 30 de junho de 2021:

Roger Waters show em São Paulo - g1.globo.com/pop-arte/musica
 Roger Waters comenta polêmica em show - g1.globo.com/pop-arte/noticia
 Roger Waters faz show histórico no Maracanã - g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/musica
 Último show da turnê brasileira - g1.globo.com/rs/rio-grande-do-sul/musica
 Segundo show em SP de Roger Waters - oglobo.globo.com/cultura/musica
 Show Roger Waters em BH - tenhomaisdiscosqueamigos.com/2018
 Show Roger Waters em Curitiba - tenhomaisdiscosqueamigos.com/2018
 Show de Roger Waters na Bahia - folha.uol.com.br/poder/2018
 Show de Roger Waters em Brasília - folha.uol.com.br/poder/2018

ROCK E LITERATURA

Rafael Senra

A spaniard in the works, John Lennon (Canongate Books; 50th Main ed., 2014).
Anthem, Ayn Rand (Signet, 1995).
As portas da percepção, Aldous Huxley (Biblioteca Azul, 2015).
Autobiografia de um Yogi, Paramahansa Yogananda (Self-Realization Fellowship, 2015).
Chronicles, Volume um, Bob Dylan (Planeta, 2005).
High fidelity, Nick Hornby (Indigo, 1996).
Homens sem mulheres, Haruki Murakami (Companhia das Letras, 2015).
In his own Write, John Lennon (Simon & Schuster, 2000).
Naked lunch, William S. Burroughs (Grove Press, 2013, Reprint).
Norwegian wood, Haruki Murakami (Companhia das Letras, 2008).
O lobo da estepe, Hermann Hesse (Civilização Brasileira, 1968).
O senhor dos anéis, J. R. R. Tolkien (Martins Fontes, 2001).
On the road, Jack Kerouac (L&PM, 2015).
Soft machine, William S. Burroughs (Grove Press, 2009, Reprint).
Swing that music, Louis Armstrong (Da Capo Press, 1993).
Tarântula, Bob Dylan (Tusquets, 2017).

ROCK E CINEMA

Luiz Alberto Couceiro

A Long Strange Trip: The Inside History of the Grateful Dead, Dennis McNally (Broadway Books, 2002).
Got a Revolution!: The Turbulent Flight of Jefferson Airplane, Jeff Tamarkin (Atria, 2003).
Miles Davis: the definitive biography, Ian Carr (Harper Collins, 1998).
Nos bastidores do Pink Floyd, Mark Blake (Generale, 2012).
Pão e circo: sociologia histórica de um pluralismo político, Paul Veyne (Editora Unesp, 2015).
Perspectives on the Grateful Dead: Critical Writings, Robert G. Weiner (Greenwood Press, 1999).
Pigs Might Fly: The Inside Story of Pink Floyd, Mark

Blake (Arum Press, 2011).

The Architecture of Vision: writings and interviews on cinema, Michelangelo Antonioni. (University of Chicago Press, 2007).

The dark side of the moon: os bastidores da obra-prima do Pink Floyd, John Harris (Jorge Zahar, 2006).

The story of the Roman amphitheatre, David L. Omgardner (Routledge, 2013).

ROCK E QUADRINHOS

Ricky Goodwin Jr.

A History of Underground Comics, Mark Estren (Straight Arrow Books, 1974).

Can Rock & Roll Save the World: An Illustrated History of Music and Comics, Ian Shirley (SAF Publishing, 2005).

Comixzzzt! Rock e Quadrinhos - Possibilidades de Interface, Márcio Júnior (Contato Comunicação, 2015).

Completely MAD: A History of the Magazine, Gloria Steinem, citada em Maria Reidelbach (Little Brown & Co., 1991).

Pink Rock, So What: The Cultural Legacy of Punk, Roger Sabin (Routledge, 1999).

The Making of a Counter-Culture, Theodore Roszak (University of California Press, 1995).

Xampu vol. 1, Edgar Scandurra (Panini Comics, 1997. Prefácio).

ROCK E CAPAS

Antônio Carlos Barbosa Caldas

Capas de disco: modos de ler, Aicha Agoumi de Figueiredo Barat (PUC/RJ, 2018. Tese de doutorado).

SITES CONSULTADOS:

Capas de álbuns que revolucionaram o design - canva.com/pt
 LP e o 78 rotações - disconversa.com/materias
 Capa de Stick Fingers - rollingstone.uol.com.br
 Capa de Todos os Olhos - g1.globo.com/pop-arte/musica
 Elvis Presley 1956 - laparola.com.br

ROCK E ESTILO/MODA

Valéria Leão Ferenzini

1968: Rebeliões e Utopias, Marcelo Ridenti (Civilização Brasileira, 2005, v. 3).

A Autobiografia, Pete Townshend (Globo, 2013).

A moda e seu papel social: classe, gênero e identidade das roupas, Diana Crane (Ed. SENAC, 2009).

Alma Beat: Ensaios Sobre a Geração Beat, Antônio Bivar et al (L&PM, 1984).

As raízes do rock, Florent Mazzoleni (Companhia Editora Nacional, 2012).

Barulho Infernal: a história definitiva do heavy metal, Jon Wiederhorn & Katherine Turman (Conrad Editora do Brasil, 2015).

Cenas Juvenis: punks e darks no espetáculo urbano, Helena Wendel Abramo (Scritta, 1994).

Como Funciona a Música, David Byrne (Amarilys, 2014).

Culturas da rebeldia: a juventude em questão, Paulo Sérgio do Carmo (Editora SENAC, 2001).
Mate-me por favor, Gillian McCain e Legs McNeil (L&PM, 1997).
O que é Contracultura, Carlos Alberto Messeder Pereira (Brasiliense, 1983).
O que é punk, Antônio Bivar (Brasiliense, 2007).
O som da revolução: uma história cultural do rock, 1965-1969, Rodrigo Merheb (Civilização Brasileira, 2012).
Pop Music-Rock, Philippe Daufouy e Jean-Pierre Sartre (A Regra do Jogo, Edições, 1981).
Punk: a anarquia planetária, Sílvia Essinger (Editora 34, 1999).
Rock - A Música do Século XX, Pedro Paulo Poppovic (Editora Rio Gráfica Ltda, 1983, vs. 1 e 2).
Rock: do Sonho ao Pesadelo, Roberto Muggiati (L&PM, 1984).
Sociologia da moda, Frédéric Godart (Editora SENAC, 2010).
Última moda: uma história ilustrada do belo e do bizarro, Bárbara Cox et al (Publifolha, 2013).

SITES CONSULTADOS:

Anos 50: a época da feminilidade - almanaque.folha.uol.com.br
 Estilo new romantic - autobahn.com.br/estilos
 New York Dolls - beatriz.pro.br/mofo
 Moda Heavy Metal - modadesubculturas.com.br/2013
 CBGB - modadesubculturas.com.br/2016
 Siouxsie Sioux - modadesubculturas.com.br/2017
 Dzi Croquettes - cabareincoerente.com
 Style Council, melhor que The Jam? - celulapop.com.br
 The Jam - combaterock.com.br
 Siouxsie Sioux - deliriumnerd.com/2018
 Skinheads - elastica.abril.com.br
 Vivienne Westwood - elle.com.br/moda
 Teddy Boys - medium.com/helloband
 Glam Rock - mondomoda.com.br/2020
 Movimento Mod - nexpbr.com
 Rude Boys - oganpazan.com.br
 Teddy Girls - petiscos.love
 Anos 50 e 60 - universoretro.com.br
 Fred Perry - universoretro.com.br
 Movimento Mod - universoretro.com.br
 Como e por que Mods adotaram o símbolo da Força Aérea Real - universoretro.com.br
 Cinema e arquitetura em Blow up, no contexto da Swinging London - vitruvius.com.br
 Sparks e Glam Rock - whiplash.net
 Boy George: filme mostra caso com vocalista de banda punk - whiplash.net
 Teddy Boys - canalmasculino.com.br
 Vivienne Westwood - oresumodamoda.com.br/2011
 Moda e modas: da teoria clássica ao pluralismo do tempo presente - sciELO.br
 'Swinging London' ditou a moda no mundo - folha.uol.com.br

FILMES E VÍDEOS:

Control (A história de Ian Curtis e do Joy Division)/ (filme de 2007 - Direção: Anton Corbijn)
Velvet Goldmine (filme de 1998 - Direção: Todd Haynes).

ROCK E FESTIVAIS

André Grillo

A cauda longa, Chris Anderson (Editora Campus, 2006).
A nova era dos festivais: cadeia produtiva do rock independente no Brasil, B. Nogueira (Ícone, vol. 11, n.º 1, julho 2009).
A produção fonográfica da gravadora independente Baratos Afins e o rock dos anos 80, Márcia Tosta Dias (Articulação, 2016, v. 17, n.º 31).
A vez dos independentes (?): um olhar sobre a produção musical independente do país, Eduardo Vicente (e-Compós, 2006).
Contracultura, Trabalho imaterial e Produção cultural: tendências possíveis da produção cultural no Brasil contemporâneo, André Grillo (UFJF, 2017. Tese de doutorado).
Discutindo o papel da produção independente brasileira no mercado fonográfico em rede, Leonardo De March (Estação das Letras, 2011).
Do marginal ao empreendedor: transformações no conceito de produção fonográfica no Brasil, Leonardo De March (Revista Eco-pós, 2006, v. 9, n.º 1).
Emergência de uma nova indústria da música: crescimento da importância dos concertos (e festivais), retorno do vinil, popularização dos tags e dos videogames musicais, Micael Herschmann (32ª ANPOCS, 2012).
Indústria da música em transição, Micael Herschman (Estação das Letras, 2010).
Lira Paulistana: um delírio de porão, Rui Castro (Editora do Autor, 2014).
Nas bordas e fora do mainstream musical, Micael Herschman (Estação das Letras, 2011).
Os festivais de música independente no capitalismo cognitivo: um estudo de caso da Feira da Música de Fortaleza, Thiago M. Alves (Universidade do Porto, 2013. Dissertação de mestrado).
Os novos bárbaros: a aventura política do fora do eixo, R. Savazoni (Aeroplano, 2014).
Por outro eixo, por outro organizar: a organização da resistência do Circuito Fora do Eixo no contexto cultural brasileiro, Rebeca Barcellos (UFSC, 2012. Tese de doutorado).
Produção cultural 'independente' e trabalho imaterial: reflexões sobre a produção cultural no Brasil contemporâneo a partir de estudo de caso da rede Circuito Fora do Eixo, André Grillo (41ª ANPOCS, 2017).
Rock and Roll: uma história social, Paul Friedlander (Record, 2006).
Trabalho, Cultura e produção cultural: notas para uma sociologia do trabalho com arte e cultura no Brasil, André Grillo (Revista de Ciências Sociais da Unisinos, out.-dez. 2017).

SITES CONSULTADOS:

ABRAFIN - abrafim.mus.br
 Why were independent record labels and recording artists more likely than the majors to adopt innovative production techniques during the 1950s? - soundoutput.co.uk
 O nascimento dos festivais de rock - rollingstone.uol.com.br

ROCK E LUGAR

Fernanda Quintão

Da totalidade ao lugar, Milton Santos (EdUSP, 2005).

Espaço e lugar: a perspectiva da experiência, Yi-Fu Tuan (DIFEL, 1983).

Fenomenologia da percepção, Maurice Merleau-Ponty (Martins Fontes, 1999).

Jazz places, Howard Becker (University of Vanderbilt Press, 2004).

Não lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade, Marc Augé (Papirus, 1994).

Teen Age Riot, Kim Gordon, et al (Enigma Records, 1988. CD. Faixa 1).

CRÉDITOS

MEDLEY

Carlos Kiss Drummond de Andrade/Rafael Senra

Single E Antes do Rock

Baião/Domínio Público

ROCK ANTES DO ROCK

1. Bill Haley (em frente) e o guitarrista Franny Beecher (direita) durante um concerto em Essen, Alemanha, em 1958

/commons.wikimedia/Joachim Fröhlich

2. Drukke bij het uitgaan van de film 'Rock around the clock' met Bill Haley, City Theater, Kleine Gartmanplantsoen, Amsterdam/Foto Ben van Meerendonk/commons.wikimedia/AHF, collectie IISG, Amsterdam

3. Alan Freed memorial dedication 03 - Lake View Cemetery, Cleveland/Flickr/Tim Evanson

4. Foto de Carmem Miranda, dançando com Cesar Romero. (No filme Aconteceu em Havana)/commons.wikimedia

ALBUM 1 ROCK E VIDA (OU MORTE)

Morte Guitarra/Domínio Público

O ROCK E A INVENÇÃO DA JUVENTUDE

1. Another impression of Woodstock/commons.wikimedia/James M Shelley

2. DYLAN - May You Stay Forever Young/ Flickr/FunGi

3. Yoyogi, Rockabilly/Flickr

4. Dançarinos Rock/Domínio Público

5. Baby Boom/Hucitec

ROCK E ENVELHECIMENTO

1. Paineis/Flickr/ bar-lunique-bale

2. Time Jumper/Flickr/Hartwig HKD

3. Sounds Instruments/Domínio Público

4. Rita Lee/Diogo Ramoiera/Flickr

ROCK E MORTE

1. H.P. Lovecraft plaque/StrangeInterlude/Flickr

2. Amy Winehouse/ Vectorportal

3. Johnny Cash/Philip Kromer/Flickr

4. Madison Remembers Chris Cornell/benet2006/Flickr

ALBUM 2 – IDENTIDADES E SEXUALIDADES

Red lips and tongue/Daily Sunny/Flickr

ROCK E RACISMO

1. Black History Month/US Department of State/Flickr

2. Emmet Till/commons.wikimedia

3. Publicity photo of Chuck Berry/ commons.wikimedia

4. Stencil: Little Richard On Melrose Blvd/Clinton Steeds/Flickr

5. Sister Rosetta Tharpe playing a Gibson Custom SG/ Curseyoukhan/commons.wikimedia

6. Bo Diddley/bunky's pickle/Flickr

7. MulherCabeloNotas/Hucitec

8. Phil Lynnot - Dublin Street Art/ William Murphy/Flickr

9. Prince/vectorportal.com

10. Ticket concert 1989, Living colour/ollografik/Flickr

11. Rosa Parks (wrong font)/Erica Fischer/Flickr

ROCK E FEMINISMO

1. Simone De Beauvoir, painted portrait/thierry ehrmann/Flickr

2. Virginia Woolf in 1902/ George Charles Beresford/commons.wikimedia

3. Maddona/alohavictoria/Flickr

4. Pitty/Rafael Senra

5. Bjork charcoal/Failuresque/Flickr

6. Bikini Kill / Fugazi/rockcreek/Flickr

7. Nina Simone/The Jazz Singer/ Compose4u/Flickr

8. Elza Soares/Rafael Senra

9. An illustration of a Kali Mask/Chelsey Barnes/Flickr

ROCK E SEXUALIDADE

1. Stones - No Filter - promotional art work for the Rolling Stones concert in Cardiff/Jeremy Segrott/Flickr

2. Rock Around The Clock/Peter Kelaher/Flickr

3. Elvis Icon/thenounproject.com

4. Fragment of wall painting depicting the Cyclops Polyphemus ... /Carole Raddato/Flickr/Party/Domínio Público/Hucitec

Album 3 Referências Culturais

Non Sequitur/Sondel 2010/Flickr

ROCK E GERAÇÃO BEAT

1. Jack Kerouac's room in the Beat Museum/Hairpee/Flickr

2. Beat City Lights San Francisco/Mobilus In Mobili/

Flickr

3. Lawrence Ferlinghetti's typewriter at the National Museum of American History/Gary Stevens/commons.wikimedia
4. Mikes Pool Hall/ Gary Stevens/commons.wikimedia
5. My Life as a Beatnik Monk/Robert Huffstutter/Flickr
6. Beat Hotel Plaque/Monceau/commons.wikimedia
7. Beatnik Couple in Manhattan Beach/ Robert Huffstutter/Flickr
8. Further in disrepair/Rcarlberg/commons.wikimedia

ROCK E CONTRACULTURA

1. This photo was taken near the Woodstock music festival/Ric Manning/commons.wikimedia
2. Young punk with mohawk hairstyle and "the exploited" t-shirt/Tim Schapker/commons.wikimedia

ELETRIFICANDO RAÍZES

1. Ravanahatha/Suyash Dwivedi/commons.wikimedia
2. Henry wants to know when his room isn't just a bed in the music room/Emma dusepo/commons.wikimedia
3. woody guthrie on the wall in the street/denise carbonell/Flickr
4. African Music/Dominio Público
5. Crowd at Newport Folk Festival/Weekly Dig/commons.wikimedia

ALBUM 4 – ENTRE O SAGRADO E PROFANO

Fender '52 Telecaster and Fender Road Worn 50s relic Stratocaster - Yin and Yang/irish10567/commons.wikimedia

ROCK E DROGAS

1. Smoke front radio city building/pxfuel.com
2. 36 Tavistock Street, London WC2E/Spudgun67/commons.wikimedia
3. Sex drugs and rock and roll/Pedro Tchen/ artmaieur.com
4. The Smokers, ca. 1636/Adriaen Brouwer/meisterdrucke.pt

ROCK E PSICODELIA

1. Fósforo/Sondel/Flickr
2. Syd Barrett/Bojars/commons.wikimedia
3. Bob Dylan, walking by/Satish Krishnamurthy/Flickr
4. The Beatles at Kingston Bridge/Gary Birnie/Flickr
5. Yin Yang Vector/portaivector

ROCK E MÍSTICA

1. Sitar Ravi Shankar Style at/Sathyadeep/commons.wikimedia
2. The examination of Hiob: Satan pours on the plagues of Hiob/Tate Britain/commons.wikimedia
3. Graffiti in the abandoned Mahesh Yogi's Ashram/Emily Harrison/commons.wikimedia
4. Lowrey C500 Celebration/Emily Harrison/commons.wikimedia

5. Grave of Charles Timothy O'Leary (1875-1941) at Mount Olivet Cemetery, Chicago/Nick Number/commons.wikimedia

ROCK E SATANISMO

1. The official logo of The Satanic Temple/ Lucien Greaves, Malcolm Jarry/commons.wikimedia
2. Witches' Sabbath (The Great He-Goat)/Francisco Goya/Museo del Prado/commons.wikimedia
3. Roadburn Festival 2017/ deepskyobject/Flickr
4. H.P. Lovecraft statue in Providence, RI sculpted by artist Gage Prentiss (...)/David Lepage/commons.wikimedia
5. Boleskine House/Aleister Crowley/commons.wikimedia e Falled Angel/Pinterest/Hucitec

ALBUM 5 – MATERIAL GIRLS AND BOYS

MATERIAL GIRLS AND BOYS/RAFAEL SENRA

ROCK E GRANA

1. KISS / Versión Love Gun/Mediodescuido/Flickr
2. Silhouette crowd, front stage music band/pxfuel.com
3. Ed Force One at Airport DUS/Foto-dus/commons.wikimedia
4. Norwegian (Freddie Mercury Livery)/ Anna Zvereva/commons.wikimedia
5. Discos/Hucitec
6. RiR/Hucitec
7. BritainGuitar/Rafael Senra

ROCK E PUBLICIDADE

1. Mick Jagger 1970/Mediodescuido/Flickr e Image from page 96 of "Clinical medicine" (1894)/ Internet Archive Book Images/Flickr/Hucitec
2. Sunkist Lemons Keep You Regular/Jamie/Flickr
3. Born to be wild - Steppenwolf/Ian Burt/Flickr

ROCK E INDÚSTRIA DE INSTRUMENTOS MÚSICAIS

1. Luthier Making a Guitar/bradjavernick/Flickr
2. Partes do violão/Hucitec
3. Gibson, Inc., Kalamazoo, 1936/Kalamazoo Public Library Historical Photographs/Flickr

ALBUM 6 – WE ARE THE WORLD

Berimbau/Domínio Público

ROCK E OUTRAS TRADIÇÕES MÚSICAIS

1. Saung Gauk/portaivector
2. Sesando/portaivector
3. Dangao/portaivector
4. Balalaika/portaivector
5. Flauta Pusa/portaivector
6. Krar/portaivector

ROCK E BRASIL

1. Jards Macalé/Foto de autoria e do acervo pessoal de Antônio Carlos Miguel
2. Jorge Mautner, com Arnaldo Brandão ao fundo/ Foto de autoria e do acervo pessoal de Antônio Carlos Miguel

3. Dadi Carvalho e Armandinho, d'A Cor do Som/Foto de autoria e do acervo pessoal de Antônio Carlos Miguel
4. Herbert Vianna/Foto de autoria e do acervo pessoal de Antônio Carlos Miguel
5. Russo Passapusso/Foto de autoria e do acervo pessoal de Antônio Carlos Miguel

ALBUM 7 – O SOM E AS FÚRIAS

Flaming Guitar/portalvector

ROCK E VIRTUOSISMO

1. Switzerland-03014 - Freddie Mercury/Dennis Jarvis/Flickr
2. Genesis/Rafael Senra
3. Paganini/Hetty Krist/commons.wikipedia

ROCK E EFEITOS

1. Mostly mucking with brightness and saturation/ezweave/flickr
2. Wha wha efeito/Hucitec
3. Rock tour guitar amplifiers/ shutterstock.com
4. Distorção efeito/Hucitec

ROCK E RÁDIO

1. Adesivo da Maldita/Imagens cedidas por Maria Estrella /arquivo pessoal do autor
2. Cartaz 3 anos da Rádio/Imagens cedidas por Maria Estrella /arquivo pessoal do autor
3. Festa de Comemoração/Imagens cedidas por Maria Estrella /arquivo pessoal do autor
4. Contracapa Bacarmarte/Imagens cedidas por Maria Estrella /arquivo pessoal do autor
5. Programação de Domingo/Imagens cedidas por Maria Estrella /arquivo pessoal do autor

ROCK E VIDEOCLIPES

1. The little lost child/New York Public Library's Digital Library/commons.wikimedia
2. VitaphoneDemo/ ATT/commons.wikimedia
3. Photo of J. P. Richardson, better known as en:The Big Bopper (...)/General Artists Corporation /commons.wikimedia
4. 1910 Magic Lantern/Kolata/commons.wikimedia
5. Scopitone juke box. These played 16mm music films, precursors to music video/Joe Mabel/commons.wikimedia
6. The Jazz Singer 1927 Poster/Warner Bros. (original rights holder)/Flickr
7. Krishna instructing the Bhagavad Gita (...)/ His Holiness Bhaktiratna Sadhu Swami Gaurangapada/commons.wikimedia
8. Vectorized portrait of Michael Jackson/Vectorportal
9. Queen/Rafael Senra

ALBUM 8 – O MURO (ACORDES DISSONANTES)

Woodstock/Arquivo da Editora Hucitec

ROCK DE DIREITA

1. Confederate Flag/William Benbow/commons.wikimedia

2. Ant-racist protest held in Calgary, Alberta on August 25, 2007/Robert Thivierge/commons.wikimedia
3. Stave church Fantoft/Micha L. Rieser/commons.wikimedia
4. Impeachment de Dilma Rousseff/Humberto Pradera/commons.wikimedia
5. Civil and political decorations, ceremonial swords, etc. of the Third Reich/Joe Mabel/commons.wikimedia

ROCK DE ESQUERDA

1. Sex Pistols at Crystal Palace/Mark Hillary/Flickr
2. Resist - Roger Waters US + THEM Tour/Michel Curi/Flickr e Placa Marielle Franco/Hucitec
3. Punk Floyd/Kristian Bjornard/Flickr

ALBUM 9 – OUTRAS LINGUAGENS

On men band/freesvg.org

ROCK E LITERATURA

1. Oscar Wilde/Rafael Senra
2. Dionísio/Rafael Senra
3. Morrissey/Rafael Senra
4. Jim Morrison/Rafael Senra
5. John Lennon/Rafael Senra
6. Camel/Rafael Senra
7. Led of the Ring/Rafael Senra
8. Bob Dylan/Rafael Senra

ROCK E CINEMA

1. Urban Planning, 1907/Learn From. Build More/Flickr
2. Pink Floyd live at Pompeii/Péter/commons.wikimedia
3. Pink Floyd Pompeii Exhibition - At The Pompeii Amphitheatre/puffin11k/Flickr

ROCK E QUADRINHOS

1. Festinha/Chico Ferreira/Flickr
2. Tales from the crypt/Jim Linwood/Flickr
3. Cheap Thrills/Rafael Senra
4. Ramones Spiderman Aretha/portalvector/Hucitec
5. Mad Magazine/Master Data Management/Flickr
6. Alice Cooper/vectorportal
7. Raul seixas/openclipart/hucitec

ROCK E CAPAS

1. Alex Steinweiss/dezcapas.files.wordpress
2. Rsquare/nymag.com/commons.wikimedia
3. Sgt. Pepper's/m culnane/Flickr e The Beatles White Album/badgreed records/Flickr/hucitec
4. Cortesia do autor, Esboço
5. Disco/portalvector/Hucitec

ROCK E MODA

1. Audrey Hepburn/rawpixel.com
2. Correct styles fall and winter 18991900 boys and/reddit.com
3. James Dean/portalvector
4. Twiggy/Failuresque/Flickr
5. Rude-Boy e Rude-Girl/deviantart

6. The Jazz Singer/BdwayDiva1/Flickr
7. Elvis Icon/pxhere.com

ALBUM 10 – AND PARTY EVERY DAY

Dancing Couple e Gramophone/portalvector/Hucitec

ROCK E FESTIVAIS

1. A Bacchanal, Silenus supported (...)/Marcantonio Raimondi/Metropolitan Museum of Art/commons.wikimedia
2. Burning Man 2014/torroid/Flickr
3. Sun Recording Studio/Carl Wycoff/Flickr
4. Festival de Rock de Juiz de Fora/Acervo Edison Leão Ferenzini

ROCK E LUGARES

1. Drone/portalvector
2. Sem título/acervo pessoal de Fernanda Quintão
3. Sem título/acervo pessoal de Fernanda Quintão

ONE MORE SONG

Rosa/Portalvector

O QUARTO DE ROSE

1. Vitrola/portalvector

CRÉDITOS

Elvis Presley/Rafael Senra



Two-page musical score for a song about clock time. The score is written on five-line staves with lyrics underneath. The lyrics are: "two, three o' - clock, One, two, sev - en o' - clock, e - lev - en o' - clock,". The music includes eighth notes, a triplet of eighth notes, and a half note. There are also some empty staves and a small black square on the second staff of the right page.

Two, three o' - clock, One, two,

sev - en o' - clock, sev - en

e - lev - en o' - clock, e - lev - en

Um livro sobre rock? Uma história do rock? Uma crônica sobre o rock? De onde viemos? Para onde iremos? Muitas perguntas e uma certeza: uma editora (HUCITEC) topou bancar a maluquice com a gente — entrou pra quadrilha. Da ideia original dos cinco amigos, mais amigos chegaram ao longo do tempo e essa empreitada seguiu de uma maneira bastante inovadora (sem falsa modéstia mesmo), apresentando o rock em suas múltiplas facetas, como um estilo de vida, uma música, uma moda, uma experiência espiritual, sensível, e tudo o mais que pudermos proporcionar aos leitores. Depois de litros de cerveja, vinho, água, café, destilados, cigarros, trocas, brigas, carinho, amizade e trabalho (muuuuuuuitttttoooo trabalho) o livro está pronto. E que os leitores apreciem com prazer e compartilhem nossa paixão.

